



Dottorato di Ricerca in / PhD program Visual and Media Studies

Ciclo / Cycle XXXII

Curriculum in: Film and Media Studies

AI CONFINI DEL VISIBILE
Il documentario italiano contemporaneo tra pratiche sperimentali e nuove forme di indagine del reale

Cognome / Surname Formigoni

Nome / Name Francesco

Matricola / Registration number 1012993

Tutor: Prof. Gianni Canova

Cotutore / Co-tutor: Prof. Marco Bertozzi

Coordinatore / Coordinator: Prof. Vincenzo Trione

ANNO ACCADEMICO / ACADEMIC YEAR 2018/2019

INDICE

Introduzione

5

1. Il cinema del Terzo millennio. Nuovi rapporti tra immagine e realtà

16

1.1 Premediation: nuovi rapporti con il reale 19

1.2 Cinema nel nuovo millennio: cinema “allargato” 29

2. Cinema documentario e Forme sperimentali

44

2.1 Il documentario *come* luogo sperimentale 45

2.1.1 La sperimentazione in Italia e i CineGuf 46

2.2 Autori, forme, racconti: il documentario negli anni Venti e Trenta 50

2.2.1 Dziga Vertov e l'indagine della realtà 53

2.2.2 Joris Ivens e il cinema politico 59

2.2.3 John Grierson e l'istituzionalizzazione del documentario 64

2.2.4 Sinfonie urbane. La metropoli come una tela pittorica 66

2.3 Documentario e Avanguardie: strade parallele, percorsi intrecciati 74

2.4 I nuovi luoghi del documentario 81

2.4.1 Milano, PAC 2014 – Bologna, MAMbo 2017 85

2.5 Un medium in crisi. Il documentario nell'Italia contemporanea	93
---	----

3. Figure della Crisi: Materialità e Temporalità

	96
3.1 Yuri Ancarani: La crisi del dispositivo tra intermedialità e forme del documentario	96
3.1.1 <i>Bora</i> (2015)	97
3.1.2 <i>San Siro</i> (2014)	102
3.1.3 <i>The Challenge</i> (2016)	108
3.2 Luca Chinaglia: cortocircuiti temporali in regimi collettivi	110
3.3 Rà di Martino: <i>The show MAS go on</i> (2014) cinema, materia viva	116
3.3.4 Fiction e non-fiction	119

4. Figure della crisi: forme dell'anacronismo

	123
4.1 Anna Franceschini: riattivazione e riuso delle pratiche avanguardistiche	124
4.2 Flatform: La decostruzione spaziale e temporale	126
4.2.1 <i>A place to come</i> (2011)	127
4.2.2 <i>Sunday 6th April, 11:42 a.m.</i> (2008)	129
4.2.3 <i>56.700 seconds of invisible night and light</i> (2009)	131
4.3 Armin Linke: Ritorno al passato nelle pratiche contemporanee	132

4.3.1 <i>Future Archaeology</i> (2010)	133
4.3.1.1 Scardinamento e Decostruzione	135
4.3.2 <i>Alpi</i> (2011)	139
4.4 Michelangelo Frammartino: L'autenticità del reale in <i>Alberi</i> (2013)	144
4.4.1 Cos'è l'evento	144
4.4.2 <i>Alberi</i> , o dell'incontro con il reale	147
4.5 Rà di Martino: <i>Controfigura</i> (2017) e il cinema come universo complesso	152
4.5.1 Remake? Documentario? Backstage?	153

Conclusioni

159

Apparati

	163
Indice dei nomi	164
Indice dei film	172
Appendice Fotografica	175
Bibliografia	197

Introduzione

Il lavoro di ricerca che verrà presentato nelle prossime pagine si presenta come un'indagine sul cinema documentario italiano contemporaneo. Negli ultimi decenni la pratica documentaria si è imposta nel panorama internazionale come una delle forme artistiche più interessanti in termini di strategie produttive, ricerca stilistico-formale e dialogo con le altre arti e gli altri media. Le trasformazioni in atto nel panorama mediale hanno reso necessario un ripensamento e una riorganizzazione delle varie pratiche artistiche in generale e cinematografiche in particolare, caratterizzate da confini sempre più labili e facili da oltrepassare; il dispositivo cinematografico è diventato sempre più mutevole, assumendo le caratteristiche di un assemblage¹, ovvero un sistema aperto in cui le caratteristiche strutturali non sono predefinite ma mutano e si trasformano di continuo a seconda delle influenze provenienti da altri settori dell'arte, da altri media e da altri dispositivi. La questione del dispositivo è ovviamente centrale in questo lavoro, ed è un tema estremamente dibattuto nel campo delle teorie cinematografiche. Uno dei primi approcci teorici al dispositivo è quello di Jean-Louis Baudry², il quale considerava il dittico cinepresa-proiettore, insieme al trittico proiettore-sala buia-schermo, come un "apparato". Seguendo questo pensiero, Baudry collega le componenti tecniche del mezzo cinematografico all'interno di un sistema omogeneo e radicalmente chiuso, e ritiene che questo sistema influenzi quello che lo spettatore sperimenta in fase di visione. Questa teoria trova negli anni

¹ Si veda F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015.

² J.L. Baudry, *Le Dispositif*, in "Communications", n. 23, 1975, p. 56-72.

Settanta e nel decennio successivo numerosi sostenitori³, ma anche autori che provano a integrarla; uno di questi è certamente Christian Metz, che in *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*⁴, si fa carico di analizzare l'aspetto spettatoriale del cinema identificandone le pulsioni principali nell'identificazione speculare, nel voyeurismo e nel feticismo e operando un parallelismo con le componenti dell'immagine cinematografica, ovvero il suo essere "specchio della realtà" e il suo essere frammentata. Questo parallelismo, che corre il rischio di rendere ancora più compatto il sistema, riesce a bilanciare un dispositivo in cui le determinazioni possibili sono molteplici. Una voce che con più forza emerge per tentare di correggere la rotta di questa teoria è quella di Rosalind Krauss⁵. Sul finire degli anni Novanta, la studiosa si propone di studiare il cinema in relazione alle arti visive, arrivando a sostenere che, differentemente dalla pittura, il cinema non si basa solamente su un supporto, ma si costituisce in quanto macchina complessa, composta da numerose parti e quindi suscettibili a molteplici equilibri: « the filmic apparatus presents us with a medium whose specificity is to be found in its condition as self/differing. It is aggregative, a matter of interlocking supports and layered conventions »⁶. Pur non abbandonando completamente l'idea di apparato, Krauss cerca di definirlo secondo altri canoni, come ricorda Casetti: « il dispositivo cinematografico è una realtà storica, caratterizzata da genealogie plurime e da assetti variabili [...] ». La rigidità e l'unidirezionalità lasciano il posto a una maggior complessità⁷. Questa svolta impressa al concetto di dispositivo

³ Si veda per esempio L. Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche)*, in "La Pensée", n. 151, giugno 1970.

⁴ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, UGE, Parigi 1977.

⁵ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, Londra 1999.

⁶ Ivi, p. 44.

⁷ F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., pos. 1611 versione Kindle.

prosegue nel nuovo millennio con ulteriori approcci che gradualmente tentano di abbandonare la teoria dell'apparato, favorendo, come si è accennato in precedenza, quella dell'*assemblage*. La disamina di questo termine verrà trattata in maniera più approfondita nel primo capitolo; basti per ora ricordare che si appoggia sul lavoro di Giorgio Agamben, Michel Foucault e Gilles Deleuze⁸, e attraverso i loro testi porta Casetti a definire il dispositivo cinematografico contemporaneo in questi termini: « Il dispositivo è dunque un complesso formato da elementi assai diversi tra loro, la cui caratteristica è quella d'essere in continua trasformazione e in continuo divenire»⁹.

In questo contesto di continua ridefinizione il cinema documentario è emerso nuovamente all'attenzione di chi produce film (i numeri delle opere legate a questa pratica continuano a crescere ogni anno, anche grazie alla semplificazione dei processi produttivi grazie alle tecnologie digitali) così come di chi ne parla (moltissime sono le tesi, i volumi e i manuali che cercano di inquadrare sotto diversi profili critici le tendenze del documentario contemporaneo¹⁰). L'espansione di questa pratica ha fatto sì che i criteri con cui normalmente ci si riferiva al documentario risultano oggi deboli, parziali, incapaci di stare al passo con le sue evoluzioni. Come ricorda Marco Bertozzi nell'introduzione al suo ultimo libro: «oggi per

⁸ Si veda: G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, in Id., *Deux Regimes de fous*, Edition, Minuit, Paris 2003. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard 1969.

⁹ F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., pos. 1655 versione Kindle.

¹⁰ Nel panorama italiano, oggetto di indagine di questo lavoro, si ricorda in particolare A. Aprà (a cura di), *Fuori Norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013. M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018. M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2013. D. Checchi, *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2016. D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018. G. Spagnoletti, *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2012.

documentario intendiamo piuttosto una serie di modalità filmiche con cui rapportarsi alla complessità del reale, nella crescente consapevolezza che si tratti di un cinema in piena transizione teorico-filosofica»¹¹. Questa apertura dei limiti e delle possibilità del documentario ha fatto sì che i cineasti che operano in questo campo si siano aperti sempre di più agli influssi provenienti dall'arte contemporanea e dalla videoarte; in un contesto dominato dalle tecnologie digitali, l'intero panorama audiovisivo sta facendo i conti con le logiche della crossmedialità e dell'intermedialità¹², e anche lo stesso medium documentario è soggetto a una nuova interrogazione, dettata dalla svolta digitale la quale crea un processo di de-realizzazione del mondo¹³. Queste dinamiche di allargamento dei confini del documentario inducono allo stesso tempo anche artisti visivi e videoartisti a irrompere nel mondo cinematografico alla ricerca di nuove sperimentazioni (i film di Rå di Martino e di Michelangelo Frammartino, le cui opere saranno, tra le altre, oggetto di valutazione in questo lavoro, rappresentano alcuni dei casi di maggior successo di questa tendenza contemporanea). Lo spettro delle possibilità del documentario si è quindi allargato, conservando al suo interno delle tendenze che si rifanno al realismo e al mimetismo dell'immagine documentaria e che si sviluppano seguendo dei binari più sicuri e meno rischiosi, quelli che Ivelise Perniola chiama format-documentario quando sostiene: «il cinema documentario si è progressivamente trasformato in un format, di facile e immediata applicazione»¹⁴. Ma è la stessa studiosa a rimarcare che: «la sfida del documentario si dovrebbe giocare sulla

¹¹ M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, cit., p. 7.

¹² Si veda R. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, cit.

¹³ E. Balsom e H. Peleg, *Introduction: the Documentary Attitude*, in Id. (a cura di), *Documentary Across Disciplines*, MIT Press, Cambridge-Londra 2016, p. 12. Per ulteriori approfondimenti si veda anche Wanda Strauven (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press 2006.

¹⁴ I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 90.

sperimentazione linguistica, sull'affrancamento dalle norme del piatto e uniformante linguaggio televisivo»¹⁵. Una sfida portata avanti nei nuovi campi di indagine del documentario, quelli che Daniele Dottorini individua come «l'Io-film, il *found footage*, il cinema a base d'archivio, il cinema diretto, il documentario d'animazione, il film osservazionale»¹⁶ senza dimenticare le partiche di reenactment, insieme ai nuovi spazi che il documentario invade ormai quotidianamente, come i musei e le installazioni artistiche. In questi, osserva ancora Dottorini

in gioco non c'è solo la sperimentazione di una o l'altra forma cinematografica, ma anche, al tempo stesso, la capacità di rimettere in gioco, in una sorta di pratica teorica peculiare, tutti gli elementi del cinema, dal montaggio alla narrazione, dalla durata al punto di vista, fino alle molteplici modalità di costruzione o ripresentazione dell'immagine. È in questa varietà di sguardi e possibilità di rimodulare l'immagine che il cinema del reale entra in contatto con le forme attuali dell'immagine, in Italia come altrove¹⁷.

La sperimentazione nel documentario non fa parte probabilmente di un certo tipo di produzioni– come i film di Michael Moore, che viene citato da Perniola proprio perché esempio significativo e quasi “causa scatenante” di un certo tipo di documentario. Essa si ritrova in quei film e in quelle opere che si pongono al confine, come si è detto in precedenza, tra cinema e arti visive, che colgono il potenziale creativo da sviluppare nel momento dell'incontro tra due modalità rappresentative diverse, in quale permette agli artisti di aprire nuove strade e percorre nuovi sentieri per sperimentare all'interno della forma documentaria.

L'oggetto di indagine specifico di questo lavoro è proprio questo, la pratica sperimentale, o per meglio dire le pratiche sperimentali all'interno

¹⁵ *Ivi*, p. 91.

¹⁶ D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, cit., p. 18.

¹⁷ *Ibidem*.

dei documentari italiani contemporanei dal 2000 a oggi, delineandone i presupposti e le caratteristiche. Si tratta quindi di andare alla ricerca di quelle opere che vogliono confrontarsi con le varie modalità della rappresentazione del reale, consapevoli che il cinema è un “medium in crisi”¹⁸ – condizione che impone un atteggiamento rinnovato nei confronti di questa forma espressiva – ma che da questa crisi può nascere qualcosa di fruttuoso, a patto che si faccia i conti con il necessario e incessante mutare dei suoi presupposti.

Prima di proseguire in questa nota introduttiva al lavoro, occorre necessariamente soffermarsi sulla nozione appena introdotta, ovvero quella di sperimentale, ben consci che si tratta di un concetto estremamente scivoloso e che ha sempre causato fraintendimenti. La sperimentazione all'interno delle frange del documentario si struttura come una modalità dichiaratamente pratica all'interno di un momento storico e di un'esperienza ben definita, ovvero quella delle sezioni cinematografiche dei Guf, i Gruppi Universitari Fascisti, attivi nel periodo tra le due guerre, e veniva intesa – come si vedrà più approfonditamente nel capitolo dedicato a queste tematiche –, per il suo carattere espressamente operativo, come campo di esercizio e sperimentazione della pratica della «costruzione totale del film».¹⁹

Il cinema era un mezzo da scoprire, a cui approcciarsi in maniera nuova per ricercarne le potenzialità narrative e rappresentative. Lo sperimentale risulta quindi un concetto storico, necessariamente figlio di un sistema culturale definito, e non verrà in questa ricerca inteso solamente come un concetto di matrice estetica, o legato generalmente al sistema

¹⁸ W. Strauven, *La prassi (rumorosa) dell'Archeologia dei media*, in G. Fidotta, A. Mariani (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, Tecnologia, Materia*, Meltemi-Plexus, Milano 2017.

¹⁹ D. Paoletta, *Cinema sperimentale*, Casa Editrice Moderna, Napoli 1937.

stilistico di un film o di un movimento cinematografico. Come afferma Adriano Aprà: «Sarà utile, innanzi tutto, ampliare il concetto di cinema sperimentale: non si tratta solo di esperienze estetiche [...] ma anche di estensioni del campo del filmabile (cinema di informazione e documentazione) e di trasformazione del modo di produzione stesso del film»²⁰; anche se in questo estratto Aprà parla delle esperienze sperimentali degli anni '60 e '70 in Italia, il concetto di fondo è applicabile anche a quello che succede in Italia oggi all'interno delle frange sperimentali del cinema del reale.

Si è introdotto, proprio alla fine del paragrafo precedente, un termine estremamente importante nella trattazione di questo lavoro, ovvero *cinema del reale*. Sebbene molto spesso si utilizzi questo termine come sinonimo di documentario, nel panorama contemporaneo esso assume anche altre caratteristiche, arrivando a indicare una nuova tendenza del cinema del nuovo millennio. Come ricorda Daniele Dottorini in *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, il cinema del reale nell'era digitale cerca di «raccontare le possibilità di una forma di cinema; una forma che raccoglie in modi del tutto peculiari le istanze della tradizione dello sguardo documentario, così come le capacità innovative del cinema sperimentale, nonché il desiderio affabulatorio del cinema narrativo».²¹ Sempre nel medesimo testo, l'autore afferma ancora:

Il cinema del reale è cinema documentario, ma è anche qualcosa di più. È il recupero delle forme e delle possibilità dello sguardo documentario, dalle origini ai grandi maestri Flaherty, Grierson, Vertov, dalla rivoluzione degli anni Sessanta, del Cinéma-vérité, del Direct Cinema, del Free-Cinema, fino alle forme del cinema documentario e sperimentale degli anni Novanta e Duemila. Ma è anche la consapevolezza che tali forme possono essere sperimentate come possibilità del cinema di costruire nuove immagini del

²⁰ A. Aprà, *L'underground*, in C. Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989, p. 157.

²¹ D. Dottorini (a cura di), *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, cit., p. 12.

mondo, nuovi rapporti tra l'immagine e la realtà, nuovi racconti di sé stessi e dell'altro²².

Questo recupero del passato, questo sguardo indietro alla tradizione, ai grandi maestri e ai periodi di più florida sperimentazione nell'ambito documentario, che qui viene brevemente accennato, sarà una delle colonne portanti del discorso e troverà uno spazio di approfondimento maggiore nel testo. Basti accennare per ora che le opere e gli autori di cui ci si occuperà producono opere che – in certi casi dichiaratamente, in altri in modo più velato – ricercano un dialogo con le forme e gli stili del passato.

Un'ulteriore precisazione è necessaria prima di proseguire; l'idea di rintracciare la sperimentazione all'interno del cosiddetto cinema del reale non vuole portare (almeno per ora, il tempo non è certamente maturo visto che si è scelto di analizzare la contemporaneità con tutte le mutazioni e le variazioni nella struttura che questo comporta) a definire il documentario sperimentale italiano contemporaneo nei termini di un movimento specifico, o di una scuola e di una corrente cinematografica con un manifesto preciso che ne indica i confini e le varie pratiche. Non esiste una struttura organizzata all'interno della quale le opere di cui si parlerà vengono prodotte. Si tratta piuttosto di intercettare delle tendenze in corso, delle modalità rappresentative che si orientano in quella direzione che è stata individuata prima, ovvero la necessità di reagire alle nuove sfide lanciate dal contesto digitale in cui il cinema si trova necessariamente immerso. Per questo motivo il lavoro è stato particolarmente complesso, e continua a stimolare ulteriori possibili percorsi di ricerca, visto che la materia vivente del cinema continua a pulsare mentre queste opere vengono prodotte. Dunque, la sperimentazione nel documentario contemporaneo si strutturerà – lo si vedrà attraverso

²² *Ibidem.*

l'analisi delle opere – come un'indagine dei meccanismi propri del cinema; da un lato osservando le scelte stilistiche e formali degli autori di oggi; dall'altro attraverso un'attenta analisi riguardanti il recupero di pratiche e di stili nati in seno a movimenti artistici del passato, caratteristica fondamentale per conoscere la contemporaneità, come evidenziato, tra gli altri, da Erika Balsom e da Wanda Strauven²³. Nella consapevolezza di questi presupposti, all'interno del lavoro qui presente sono state individuate alcune delle tendenze principali che gli autori mettono in atto nelle loro opere nel momento in cui si misurano con la forma documentaria.

Per questa ragione, il primo capitolo del lavoro sarà dedicato all'indagine dei presupposti secondo cui il cinema si organizza oggi, partendo da una disamina che affronta le caratteristiche principali panorama audiovisivo in generale e riprendendo le teorie più recenti relative al rapporto tra realtà e sua rappresentazione. In particolare, a guidare la ricerca è l'opera di Richard Grusin dal titolo *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali* in cui l'autore illustra i cambiamenti in atto nel cinema e nei media dalla svolta digitale in poi, evidenziando la necessità di riconsiderare il rapporto che intercorre tra il mondo e le sue rappresentazioni. Ad accompagnare il percorso poi saranno due testi fondamentali per la ricerca cinematografica, come *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene* di Francesco Casetti, e *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile* di Pietro Montani. Il testo di Casetti sarà fondamentale per Attraverso queste opere, tra le altre, si cercherà di definire come la forma cinematografica stia con sempre maggiore

²³ Si veda a questo proposito: E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, ma anche: E. Balsom e H. Peleg, *Introduction: the Documentary Attitude*, in Id. (a cura di), *Documentary Across Disciplines*, cit. e W. Strauven (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press 2006.

insistenza intrecciando i propri percorsi con le altre forme d'arte e come i vari media facciano parte di un sistema complesso in cui l'intermedialità è il collante che li unisce, con l'obiettivo di ricollegare queste riflessioni al contesto documentario.

Nel secondo capitolo invece si inizierà ad affrontare in maniera più consistente l'oggetto specifico della ricerca, quindi i film documentari. Il percorso proposto attraversa il secolo scorso illuminando alcuni dei momenti significativi per l'affermazione e la definizione della forma documentaria, come gli anni Venti e Trenta in cui il documentario incontra le pratiche artistiche delle avanguardie storiche. Allo stesso modo, ci si soffermerà su alcuni autori che si sono confrontati con il documentario cercando al suo interno diverse modalità con cui rappresentare il reale. La prospettiva storica sarà utile per introdurre l'analisi della contemporaneità documentaria, visto che nei film di cui si è scelto di parlare risulta evidente un ritorno e un riuso delle pratiche, degli stili e delle forme sviluppatesi proprio in quei momenti di grande fermentazione artistica. Questo sguardo all'indietro di molti artisti odierni si configura come un ritorno "produttivo" al passato, non un'operazione nostalgica, che osserva queste pratiche con la consapevolezza che da esse si possa trarre una lezione per affrontare le problematiche della contemporaneità.

Nel terzo e nel quarto capitolo, infine, si procederà all'analisi del fulcro di questa ricerca, ovvero dei film che rappresentano esempi luminosi delle tendenze dei documentari sperimentali contemporanei. La suddivisione in due capitoli risponde ad una logica stilistica e al tempo stesso di contenuti. Nel terzo capitolo infatti la chiave di lettura delle opere sarà quella della materialità del dispositivo cinematografico, inteso in quanto macchina da aprire, smontare e riassemblare. Il cinema in crisi impone una riflessione non solo sulle modalità estetiche e stilistiche, ma anche sulle componenti

materiali del dispositivo cinematografico, che le tecnologie digitali hanno reso sempre più opaco. C'è un aspetto laboratoriale, di concretezza materica, nel recupero della pellicola, delle macchine analogiche, di logiche mediali degli albori del cinema (se non addirittura pre-cinematografiche) che sottende all'interrogazione del dispositivo cinematografico come struttura fluida e modificabile.

Il quarto capitolo manterrà una prospettiva più ampia legata alla dimensione stilistica e formale dei documentari contemporanei. Come per il terzo capitolo si cercherà di far luce sulle modalità con cui operano gli autori di oggi nell'ottica di un recupero vitale delle forme e degli stili provenienti da epoche passate. Il ricorso a stilemi tipici delle avanguardie storiche, ma anche a pratiche emerse in periodi pre-cinematografici o nel momento in cui il cinema non era ancora una forma consolidata, risulta essere una tendenza ricorrente nei film di questi autori, i quali cercano di affrontare la crisi del cinema e della rappresentazione del reale rivolgendo il loro sguardo a ciò che c'è stato prima di loro, intendo il passato come un luogo e un tempo con il quale dialogare e non da cui asetticamente estrapolare elementi. Dal 3D anaglifico, al montaggio di stampo modernista fino alle sinfonie urbane, le pratiche artistiche e le metodologie sperimentali individuate nei film di cui si parlerà, sono funzionali a processi in atto da tempo nel documentario, come lo scardinamento e la decostruzione del piano della temporalità al fine di riorganizzare il visibile e poter rappresentare il reale.

1. Il cinema del Terzo millennio. Nuovi rapporti tra immagine e realtà

All'interno del panorama cinematografico contemporaneo, il documentario sta attraversando un periodo estremamente florido, sia per quanto riguarda la produzione – il numero di film ascrivibili al filone documentario dal 2000 ad oggi è in costante crescita²⁴ –, sia per quanto riguarda il dibattito critico, che in questi anni sta trasformando il documentario nell'oggetto elettivo di molteplici attenzioni teoriche e di ricerca. Questa straordinaria crescita ha ulteriormente allargato i confini di questa forma espressiva; le modalità di rappresentazione, le scelte stilistiche e formali, le tematiche trattate e gli approcci a queste tematiche sono diventate così numerose che risulta alquanto difficile inquadrarle tutte sotto una definizione univoca. È impresa ardua oggi quella di identificare con certezza e senza paura di essere smentiti i limiti di questa forma di rappresentazione, soprattutto se visti alla luce delle mutazioni che coinvolgono più in generale il panorama cinematografico contemporaneo²⁵. Il documentario infatti, che un tempo veniva unanimemente identificato come genere ristretto, quasi un figlio bastardo rispetto al primogenito filone dei film di finzione²⁶, oggi assume le caratteristiche di un macrogenere cinematografico parallelo (ma non alternativo) a quello finzionale, con

²⁴ Al fine di farsi un'idea dell'incremento nella produzione dei documentari in Italia dal 2000 ad oggi basta dare un'occhiata al sito "cinemaitaliano.info". Alla voce "anno 2000" vengono registrati 149 titoli di opere documentarie; già nel 2005 il numero cresce del doppio, assestandosi a 280; nel 2010 le opere sono diventate 657 e la crescita non si ferma certo qui, dal 2015 al 2019 infatti ogni anno vengono prodotti circa 1000 film all'anno.

²⁵ Si veda, tra gli altri, F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit.

²⁶ Per uno sguardo approfondito sul rapporto finzione/documentario si rimanda a G. Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Armand Colin, Malakoff 2008. In particolare il capitolo 1 e il capitolo 3.

pratiche, tematiche e stili diversi e numerosi; non più dunque un recinto dai confini ben visibili, ma un insieme di metodi e modalità filmiche concepite e messe in atto al fine di confrontarsi con il reale e indagare i rapporti che noi instauriamo con esso.

L'ossessiva volontà di contrapporre cinema documentario e cinema di finzione risponde prevalentemente a logiche produttive e/o distributive delle opere piuttosto che a effettive differenze di estetiche, formali e narrative tra i film; infatti, come ricorda Roberto De Gaetano: «il documentario non è un genere tra gli altri, e non è una specifica pratica di regia, è un luogo dove in forma sempre più frequente e radicale il cinema [...] si interroga sulle forme dell'esperienza [...] rimandando ad una eventuale e più complessa elaborazione finzionale».²⁷ Il cinema è sempre stato un medium impuro, fin dalla sua nascita è stato caratterizzato da un lato dalla ricerca dell'oggettività e del racconto fedele, identificato con la linea Lumière – un cinema capace di raccontare la vita così come si presenta, senza mediazioni e registrando passivamente il dispiegarsi del reale –, dall'altro dalle possibilità creative e immaginative intrinseche nel mezzo, così ben esemplificate dal lavoro di Méliès. Questa dualità tuttavia non è da intendere come una debolezza del cinema, ma anzi come la sua forza primaria, un medium capace al tempo stesso di raccontare il reale e di creare universi immaginari, di essere testimonianza di vite vissute e di veicolare i sogni degli spettatori attraverso narrazioni fantastiche. Il cinema di finzione e il cinema documentario risultano dunque essere diverse modalità espressive, diverse strade percorribili nella costruzione di un'opera cinematografica, e non due approcci totalmente separati e inconciliabili. D'altronde, una delle prime

²⁷ R. De Gaetano, *L'immagine documentaria come domanda di senso*, in D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, cit., p. 10.

definizioni di cinema documentario che ci è arrivata è quella proposta da John Grierson – considerato il padre del cinema documentario – il quale lo definì come «the creative treatment of actuality»²⁸, ovvero il trattamento creativo della realtà, insistendo sull'idea che la forma documentaria non si presenta come una mera e passiva registrazione di dati e fatti, ma opera dei processi creativi (narrativi, stilistici, formali) al fine di interpretare il dato reale e la realtà fattuale presentata. Già nel corso del secolo scorso risultava difficile tracciare una netta linea di separazione tra pratiche documentaristiche e cinema di finzione, come ha ricordato Bill Nichols in un saggio del 2001 dal titolo *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*²⁹, in cui riconosce il debito del documentario nei confronti delle tecniche di frammentazione tipiche della modernità e dei movimenti avanguardistici degli anni Venti e Trenta e che verrà analizzato con più attenzione nel prossimo capitolo. Oggi, questo processo risulta quasi impossibile, visti e considerati i cambiamenti in atto nel contesto mediale e il rapporto che il documentario ha instaurato con le arti visivi e le altre espressioni artistiche dagli inizi del nuovo Millennio.

Per leggere al meglio il documentario contemporaneo, infatti, risulta quanto mai necessario inquadrarlo all'interno della più ampia e complessa riorganizzazione del panorama mediale e audiovisivo in generale. Il cinema non può più essere considerato come un medium chiuso e definito in sé stesso, ma ha assunto, dalla fine degli anni Novanta in poi, e con forza sempre maggiore dopo il *digital turn*, sempre più i caratteri dell'*assemblage*³⁰, ovvero di un dispositivo mutevole, costituito da elementi

²⁸ J. Grierson, *The First Principles of Documentary*, in J. Grierson, F. Hardy (a cura di), *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, Londra 1966, p. 147.

²⁹ B. Nichols, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, in *Critical Inquiry*, vol. 27, no. 4, 2001, pp. 580–610.

³⁰ Si veda F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit.

eterogenei, non più una struttura chiusa e vincolante, ma un organismo aperto, mutevole e complesso, non più un apparato, ma un «territorio audiovisivo caratterizzato da linee di tensione [...], come il punto di connessione di elementi eterogenei»³¹.

1.1. Premediation: nuovi rapporti con il reale

Allo scopo di individuare le modalità attraverso cui si sta riorganizzando il mondo del cinema e il mondo dei media in generale, si è deciso di affidarsi alla lettura proposta da Richard Grusin in *Radical Mediation*³², testo che si impegna nella ricerca della definizione di quali sono i processi di mediazione in atto oggi e come funzionano all'interno della società contemporanea, arrivando a costruire una teoria nella quale inserire il discorso relativo al documentario sperimentale contemporaneo. Prima di illustrare le conclusioni a cui arriva Grusin, è necessario inquadrare il processo che lo porta a tali definizioni; nelle prossime pagine, quindi, si procederà ad un'attenta lettura delle teorie espresse dallo studioso statunitense.

Nell'introduzione al volume, Angela Maiello sottolinea come il punto di partenza del lavoro di Grusin sia sempre il concetto di *Remediation*, ovvero la definizione a cui erano giunti lui e Bolter nel tentativo di tracciare la genealogia dei nuovi media per descrivere le logiche che intercorrono tra essi e come riconfigurano le forme precedenti:

la riflessione di Grusin [...] si caratterizza per il costante tentativo di collocare i fenomeni medialità, della comunicazione e della cultura, in una prospettiva

³¹ S. Arcagni, *Visioni digitali. Video, Web e nuove tecnologie*, Einaudi, Torino, 2015, pp. 110-111.

³² R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, Estetica e tecnologie digitali*, Pellegrini Editore, Cosenza 2017.

teorica ampia che trascenda questi specifici ambiti e, allo stesso tempo, di leggere gli eventi del presente, dalle guerre ai disastri naturali, attraverso la lente concettuale della mediazione.³³

La mediazione dunque come sistema che lavora a livello epistemologico, creando conoscenza, ma anche livello materiale, generando l'interazione tra gli esseri umani, o anche come

un processo fondamentale dell'esistenza umana e non umana, che prima ancora di operare al livello dei contenuti della significazione e della rappresentazione simbolica, agisce a livello materiale e corporeo, regolando l'affettività individuale o collettiva, modulando le emozioni ed altre forze incarnate precognitive o non-cognitive.³⁴

Nella definizione del concetto di rimediazione, Bolter e Grusin individuavano due specifiche modalità attraverso cui questa lavorava: da un lato c'era una «immediatezza trasparente», il cui obiettivo era di eliminare i segni e i residui del processo di mediazione (ad esempio la realtà virtuale); dall'altro lato c'era la «ipermediazione», che al contrario tentava di rendere visibile la mediazione (come nel caso dei CD-ROM o del Web). Queste due tendenze, ovviamente, non si manifestano per la prima volta con l'avvento dei media digitali, ma fanno parte dei processi attraverso cui l'arte e i media hanno sempre interrogato, coinvolto o stimolato lo spettatore. In riferimento al cinema, per esempio, Grusin sostiene che «proprio come i nuovi media, il cinema delle origini fin dal suo principio fu impegnato in una riconfigurazione o rimediazione dei media precedenti»³⁵, dalla lanterna magica, alla camera oscura, passando per la fotografia e infine, una volta

³³ A. Maiello, *Introduzione*, in R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, Estetica e tecnologie digitali*, cit., pp. 16-17.

³⁴ R. Grusin, *Premediation. Affect and mediality after 9/11*, Palgrave, New York, 2010, p. 78.

³⁵ R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, Estetica e tecnologie digitali*, cit., pp. 50-51.

scoperta la sua potenzialità narrativa, cominciò a rimediare i romanzi, racconti e miti.

La convivenza di queste due logiche opposte ha accompagnato il cinema per tutto il corso della sua storia, caratterizzandolo come un «medium che può tanto creare finestre trasparenti su un altro mondo, quanto proiettare e trasmettere immagini [...] che vanno ad aggiungersi ai suoni e allo spazio di questo mondo»³⁶.

Tuttavia, il concetto di *rimediazione*, se poteva avere una valenza teorica e applicativa nel contesto di fine secolo, oggi sembra essere superato. Come sostiene infatti Gianni Canova, il termine utilizzato da Bolter e Grusin

appare ormai decisamente inadeguato, non solo perché un termine singolare (rimediazione) pare dissonante e per molti versi insoddisfacente [...] ma soprattutto perché [...] la *rimediazione* non mette in discussione la tenuta e l'identità dei singoli media, laddove lo scenario contemporaneo pare caratterizzato da pratiche ininterrotte di liquefazione dei confini che separano un medium dall'altro. Il problema, in altre parole, non è più cosa fa un medium di un altro medium, quanto ciò che sta *fra i media*, quell'area comune, o quel territorio franco, in cui i media si con/fondono e, così facendo, si mutano³⁷.

Serve dunque trovare un nuovo paradigma, una nuova definizione che inquadri al meglio i processi attraverso cui i media si fondono, si mescolano e si riarticolarono in questo «universo in fusione»³⁸ che non riguarda solo il cinema, ma coinvolge tutte le forme e i linguaggi, dalla letteratura al teatro, dalle arte visive ai videogame, dal World Wide Web alla poesia, fino alle forme più estreme di utilizzo del digitale come la realtà virtuale e la computer grafica.

³⁶ Ivi pp. 58-59.

³⁷ G. Canova, *Introduzione*, in G. Canova (a cura di), *Drammaturgie Multimediali. Media e forme narrative nell'epoca della replicabilità digitale*, Unicopli, Milano 2009, pp. 7-8.

³⁸ R. Bellour, *Fra le immagini*, Mondadori, Milano, 2007, p.1.

È in quest'ottica che Grusin opera un decisivo cambio di prospettiva dalla teoria precedentemente esposta, abbandonando il termine *rimediazione* per accoglierne un altro decisamente più calzante, ovvero *Premediation* (premediazione). Prima di arrivare a definire in cosa consiste la *premediazione* e illustrarne i confini teorici e applicativi, occorre ripercorrere le tappe che hanno portato il teorico statunitense a formulare tale ipotesi.

Dice Grusin:

In *Remediation* abbiamo utilizzato il film *Strange Days* (Bigelow, 1995) per esemplificare il modo, spesso contraddittorio, in cui funziona la logica della rimediazione alla fine del XX secolo, delineando ciò che abbiamo definito la doppia logica della rimediazione, attraverso cui la cultura contemporanea cerca di moltiplicare e allo stesso tempo di cancellare la mediazione, di eliminare tutti i segni della mediazione proprio nell'atto stesso di moltiplicarli. Nel 1999 sostenevano che Bigelow presentasse una visione del prossimo futuro che rappresentava in modo efficace la doppia logica della rimediazione al momento della produzione e distribuzione del film. *Strange Days* immagina una forma idealizzata di rimediazione, cioè una forma di immediatezza percettiva che agirebbe o cancellerebbe ogni forma di mediazione connettendo una coscienza all'altra [...]. Sebbene fosse corretto individuare in *Strange Days* un caso esemplare della rimediazione quale logica culturale dominante alla fine del XX secolo, all'epoca non ci rendemmo conto che questa doppia logica era prossima alla fine o, quanto meno, che era sul punto di essere rimediata da un'altra logica, la logica della premediazione, in base alla quale il futuro è sempre già *pre-mediato*.³⁹

Dunque, la *rimediazione* non è tanto un paradigma sbagliato, o incompleto, non è tanto inattuale e lacunoso nel descrivere le dinamiche contemporanee, quanto piuttosto non adotta la prospettiva giusta da cui guardare le cose. Se infatti la rimediazione tende a ragionare al passato, sostenendo che non esiste un tempo che precede la mediazione, oggi lo

³⁹ R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, Estetica e tecnologie digitali*, cit., pp. 92-93.

sguardo deve essere proiettato anche al futuro, alle possibilità tecniche ed estetiche offerte dai possibili dispositivi (o *assemblage*) futuri. In questo senso, la *premediazione* assume un ruolo centrale, rispondendo ad una logica che vede il futuro già necessariamente mediato.

Al fine di capire meglio cosa si intende per premediazione, e quali sono i confini applicativi di questa teoria, mi sembra necessario portare alcuni esempi che proprio Grusin utilizza nel suo testo, provenienti sia dall'universo cinematografico sia dal mondo dell'informazione e dalla cronaca. Prendendo spunto dal panorama cinematografico, Grusin analizza *Minority Report* alla luce della premediazione. Il film di Spielberg infatti, uscito nel 2002, rappresenta un possibile mondo cinquant'anni avanti nel futuro, in cui un dispositivo tecnologico enormemente avanzato, al servizio dell'unità Pre-Crime (un dipartimento specializzato nel prevenire i crimini), registra e poi riproduce le esperienze sensoriali degli esseri umani; queste esperienze però non sono ricordi o brani di memoria (quindi esperienze passate) rimediati nel nuovo medium, ma sono precognizioni, premonizioni del futuro riprodotte e rappresentate nel mondo presente in modo tale che quelle precognizioni (e quindi i reati che rappresentano) non si verifichino mai. Questa tecnologia in *Minority Report* è una tecnologia diretta, immediata e fa parte di un mondo totalmente immerso nei processi mediali. L'idea di un mondo interamente condizionato dalla mediazione fa parte anche di altre espressioni del cinema o dell'audiovisivo in generale, basti pensare alla serie antologica *Black Mirror*, prodotta da Netflix a partire dal 2011 e che nei suoi episodi, scollegati tra loro da un punto di vista narrativo (e spesso anche stilistico), ma legati dalla prospettiva adottata nell'analisi dell'impatto della tecnologia sulla vita dell'uomo, prefigura – potremmo dire *pre-media* – la vita sulla Terra in un prossimo futuro, immaginando spesso epiloghi tragici e tendenzialmente negativi.

La logica della premediazione tuttavia, non trova spazio di applicazione solo nel contesto finzionale, anche perché altrimenti si andrebbe a contraddire l'assunto esposto in precedenza, ovvero che è l'intero panorama mediale ad essere attraversato da profonde mutazioni e riconfigurazioni; infatti Grusin sostiene che anche uscendo dal territorio della rappresentazione finzionale, la logica della premediazione continua a funzionare, portando al tal proposito degli esempi a sostegno della sua tesi⁴⁰. La copertura mediatica di un evento come l'11 settembre 2001 è un caso esemplare, in quanto ha segnato il passaggio dalla *rimediazione* alla *premediazione* quale logica culturale dominante.

Se è vero che l'11 settembre è stato definito il primo evento mediatico globale in diretta, per gli Stati Uniti esso potrebbe anche essere considerato come *l'ultimo* evento mediatico globale in diretta, o quanto meno sembra che i media statunitensi così l'abbiano interpretato, se si considera l'ossessione per la premediazione del futuro che ha caratterizzato i mesi successivi all'attacco [...]. Si può ritenere che l'11 settembre abbia segnato la fine (o quanto meno la soppressione o sublimazione) del desiderio culturale statunitense dell'immediatezza, un desiderio alimentato dall'isteria dell'economia dot-com degli anni '90, che viene sostituito con il desiderio di un mondo in cui l'immediatezza della catastrofe, l'immediatezza del disastro non può più esserci, perché sarebbe già sempre premediata.⁴¹

Senza la volontà di elevare l'attacco alle Torri Gemelle a punto di svolta di una radicale riconfigurazione culturale e mediale – che ovviamente non potrebbe reggere in quanto, seppur catastrofico, è un caso isolato in un mondo sempre più vasto e complesso – Grusin individua questo evento come un'evidenza significativa di un processo che era cominciato sul finire degli

⁴⁰ Gli esempi offerti da Grusin ovviamente si rifanno principalmente al contesto sociopolitico e culturale degli Stati Uniti. Questo sua focalizzazione americanocentrico non va letto, però, come un carattere limitante dell'analisi, bensì come la scelta di osservare eventi immediatamente riconducibili alla sua esperienza e di indubbio interesse per il resto del mondo.

⁴¹ R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, Estetica e tecnologie digitali*, cit., pp. 100.

anni Novanta e prosegue dopo l'avvento del nuovo Millennio; un processo causato dall'espansione dei media digitali e dalla loro intromissione nel nostro quotidiano che necessariamente ha cambiato il rapporto che si ha con la realtà circostante.

È necessario ora rispondere ad una domanda che sicuramente è sorta nel leggere queste pagine, ovvero: che cosa intende Grusin con futuro premediato? Che le tecnologie presenti oggi nel mondo hanno la capacità di anticipare gli eventi e intuire cosa accadrà? Che i media posseggono qualità di anticipazione e preveggenza? Consapevole di questa possibile chiave di lettura, e desideroso di far chiarezza Grusin si affretta a far luce sul problema:

Così come uno dei tre corollari della rimediazione insiste sull'inseparabilità di realtà e mediazione, sulla realtà dei media e della loro materialità in quanto oggetti di circolazione all'interno della società, del mondo degli umani e non umani, allo stesso modo, il concetto di premediazione insiste sulla realtà del futuro premediato. In questo modo però non vorrei essere frainteso nuovamente e vedermi attribuita la tesi per cui la premediazione predetermina la forma del reale. Al contrario, nel tentativo di premediare tanti più mondi possibili, tanti più percorsi possibili rispetto a quanti si possa immaginare che il futuro effettivamente intraprenda, la premediazione funziona in modo analogo alla logica che sta dietro la progettazione di un videogame. [...] la premediazione è parte di un regime mediale eterogeneo il cui scopo principale è quello di impedire che qualunque cosa il domani abbia in serbo per noi, questa non sia stata già sempre premediata. La premediazione non si sbarazza del reale; piuttosto essa esige che il futuro, come il passato, sia una realtà già sempre rimediata.⁴²

Del ragionamento esposto in questo breve passaggio da Grusin, risulta particolarmente interessante soffermare l'attenzione sull'ultima frase, la quale ha molto a che fare con l'argomento specifico di questo lavoro, ovvero il documentario sperimentale italiano, aprendo una serie di questioni di

⁴² *Ivi* pp. 117-118.

natura ontologica ma anche estetica e pratica. La premediazione non annulla il reale, non prevede all'interno del suo paradigma che la tecnologia obnubili la mente dell'uomo, secondo un brutale modello fantascientifico, tanto da alienarlo dalla realtà e dal mondo circostante, ma tuttavia impone un ripensamento del concetto di reale in termini percettivi, e soprattutto una riconsiderazione del rapporto che intercorre tra il mondo e le sue rappresentazioni. In un panorama così pervaso dai media, dalle immagini e dai suoni, in un ecosistema strutturato per rispondere a logiche di mediazione continua, cambia necessariamente la concezione della realtà e delle sue possibili rappresentazioni, e di conseguenza i limiti e le possibilità di quella forma cinematografica identificata lungamente – e certamente a ragione – con il termine *cinema del reale*, ovvero il documentario.

Il documentario contemporaneo è infatti un cinema che produce nuove immagini, nuove rappresentazioni del mondo, offre nuove prospettive e pone nuove domande sul reale e sulla realtà: «lo sguardo documentario del cinema segue e sviluppa la *passione per il reale* che ha attraversato il XX secolo e che si ripropone sotto altra forma [...] nel corso del XXI secolo»⁴³. Facendosi carico dell'eredità del cinema novecentesco, il documentario contemporaneo è una forma inattuale, e quindi profondamente contemporanea⁴⁴, che procede costantemente alla ricerca di nuove modalità per rappresentare il mondo, sperimentando tecniche, formati e linguaggi originali, abbandonando di fatto la spasmodica ricerca dell'ideale del vero – un'illusione che è sempre stata legata a doppio filo al documentario. Liberandosi da questo fardello il documentario contemporaneo sta lavorando piuttosto per illuminare frammenti, attimi, stralci di realtà, inserendosi con rinnovato vigore – sia nel

⁴³ D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, cit., p. 15.

⁴⁴ G. Agamben, *Cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008.

contesto italiano, quanto in quello internazionale – nella crisi creativa⁴⁵ che il cinema sta attraversando. Sulla scorta della lezione del documentario moderno che, come ricorda Deleuze: «rifiutando la finzione [...] scopriva nuove strade, conservava e sublimava però un ideale di verità che dipendeva dalla finzione cinematografica stessa»⁴⁶, l'obiettivo primario del documentario non è tanto quello di registrare e replicare oggettivamente e fedelmente un evento, quanto quello di cogliere uno specifico elemento, un particolare punto di vista di tale evento⁴⁷. Se già nel corso del Novecento il documentario era caratterizzato da una tensione che vedeva opporsi da un lato la ricerca di una rappresentazione fedele del reale e dall'altro le tecniche e le modalità espressive capaci di inventare mondi fantastici, nel panorama contemporaneo tale natura biunivoca, impura per certi versi, è deflagrata alla luce del *digital turn*, delle modificazioni dell'universo mediale e delle riconfigurazioni in atto nel campo del cinema. È in questo contesto che Grusin propone il concetto di *Radical Mediation*, ultima tappa del suo lavoro ventennale sulla mediazione e sui media. Partendo dall'assunto che la mediazione sia caratterizzata al suo interno da una spinta dualistica, in quanto da un lato lavora a livello epistemologico producendo significati, mentre dall'altro funziona anche a livello tecnico, tecnologico e materiale, Grusin riconosce alla mediazione la capacità di operare in qualsiasi sfera dell'interazione umana, non solo a livello comunicativo o artistico.

Questa concezione della mediazione come elemento costitutivo di base della vita umana ha origine nella riflessione proposta da William James in *Saggi sull'empirismo radicale*⁴⁸. Lo studioso statunitense in questi testi propone di rifiutare l'empirismo e il realismo che considerano solamente il

⁴⁵ Si veda a tal proposito: A. Aprà, *La via neosperimentale del cinema italiano*, in <http://www.fuorinorma.it/forum/viewtopic.php?f=2&t=1>

⁴⁶ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 168.

⁴⁷ Si veda S. Cubitt, *The Cinema Effect*, MIT Press, Boston 2004.

⁴⁸ W. James, *Saggi sull'empirismo radicale*, Laterza, Roma-Bari 1971.

dato reale o l'oggetto di per sé, tanto quanto l'idealismo e il razionalismo che considerano i caratteri fenomenologici alla stregua di impure e imperfette rappresentazioni di un'idea superiore. La proposta di James è quella di cambiare la prospettiva da cui osservare il problema, focalizzando l'attenzione sulle relazioni tra gli oggetti, le loro rappresentazioni e la loro forma ideale, insistendo sulla realtà delle stesse. Operando allo stesso modo, e sostituendo la parola *relazione* con la parola *mediazione*, Grusin vuole insistere sull'autenticità e l'immediatezza della mediazione nella vita degli esseri umani, sostenendo che:

le *mediazioni* che connettono le esperienze devono essere esse stesse *mediazioni esperite* e qualsiasi tipi di *mediazione esperita* deve essere intesa come *immediata*, come qualsiasi altra cosa nel sistema. Laddove James è interessato alla realtà empirica delle relazioni, il mio interesse è rivolto, invece all'immediatezza della mediazione. James descrive le relazioni principalmente come esperienze di collegamento. Io vedo le mediazioni come ciò che generano, riconfigurano e trasformano, nonché connettono, le esperienze, analogamente a ciò che Bruno Latour chiama "traduzioni" e ciò che Karen Barad definisce "intra-azioni". Le mediazioni sono sempre delle rimediazioni, che cambiano o traducono, nonché collegano e mettono in relazione le esperienze [...]. La mediazione radicale sfida ciò che Barad definisce il rappresentazionalismo, ovvero "la convinzione secondo cui vi è una distinzione ontologica tra le rappresentazioni e ciò che le rappresentazioni si propongono di rappresentare. [...] Nello sviluppare il concetto di mediazione radicale ho lavorato a partire dall'idea che (all'inizio del XXI secolo e più generalmente nella storia umana e non umana) ci troviamo immediatamente nel mezzo, nella mediazione stessa. [...] Il concetto di mediazione radicale ci aiuta, così, a capire in che modo i media e la mediazione, nel XXI secolo, funzionino all'interno del mondo come oggetti o eventi, non diversamente da qualunque altri oggetto o evento e come le operazioni contemporanee ad essi collegati ci permettano di vedere aspetti della mediazione che sono stati spesso nascosti.⁴⁹

E ancora:

Per la mediazione radicale, tutti i corpi (che siano essi umani o non umani) sono fondamentalmente dei media e la vita stessa è una forma di mediazione. Così come ha analogamente notato Benjamin, a proposito della riproducibilità

⁴⁹ R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, Estetica e tecnologie digitali*, cit., pp. 227-232.

tecnica, la rimediazione dei nuovi media digitali ha lavorato nella direzione di portare i dispositivi mediali più vicini al nostro medium corporeo [...]. Il nucleo della mediazione radicale consiste nella sua immanenza, nell'immediatezza stessa – non nell'immediatezza trasparente che costituisce una delle due facce della doppia logica della rimediazione, bensì l'immediatezza incarnata che caratterizza l'evento della mediazione.⁵⁰

1.2. Cinema nel nuovo millennio: cinema “allargato”

Parlare di documentario oggi significa necessariamente confrontarsi con il cinema come universo complesso, senza limitarsi ad analizzare quelle opere che rientro sotto questa definizione, che come si è visto è sfuggente. Non è possibile riferirsi esclusivamente al campo documentaristico se si vuol fare un'analisi accurata e comprensiva di tutti gli aspetti. Risulta necessario dunque illustrare le condizioni in cui versa oggi la settima arte – muovendo i primi passi con la lettura che Francesco Casetti fa in *La Galassia Lumière. Sette parole per descrivere il cinema che viene*.

Il cinema – fa notare Casetti – ha sempre attraversato momenti di profondo cambiamento, forzandone i confini dal punto di vista tecnologico, linguistico e istituzionale; tuttavia, negli ultimi vent'anni si è assistito a un processo particolarmente significativo, quasi radicale, di “forzatura” della scatola cinematografica, in cui la «tensione tra persistenza e trasformazione sembra raggiungere il suo culmine»⁵¹. L'avvento delle tecnologie digitali ha prodotto una rivoluzione in ambito produttivo, esperienziale e critico tale da portare numerosi studiosi a decretare la morte del cinema a seguito dell'abbandono della pellicola. Questa posizione – insostenibile fin dall'inizio e confutata nel corso degli anni successivi – ha aperto però

⁵⁰ Ivi pp. 236-237.

⁵¹ F.Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., versione Kindle, pos. 58.

notevoli problematiche, una su tutte quella della definizione dei confini dell'arte cinematografica rispetto alle altre arti e agli altri media.

Non si vuole qui far intendere che la comparsa delle tecnologie digitali è l'unico fattore che ha imposto una riconfigurazione del panorama cinematografico secondo una chiave ontologica e progressiva che vede nell'avanzamento tecnologico la sostanza ultima del progresso umano; come fa notare Noël Carrol⁵² infatti, il cinema non ha mai posseduto elementi costitutivi in grado di stabilire definitivamente la sua natura, ma produce una moltitudine di sfaccettature le quali possono riapparire in altri medium, in altri supporti e su altri dispositivi.

Nel contesto di questa riconfigurazione, non è tutto il cinema a cambiare; o meglio, non tutti gli aspetti della pratica, della produzione e della fruizione cinematografica si sono trasformati. A risultare contrastata, come sottolinea ancora Casetti, è l'esperienza:

Lontano dal dispositivo proiettore/pellicola/sala, ciò di cui facciamo esperienza, e i modi di farne esperienza, tendono a cambiare. Schermi di taglia ridotta, fluorescenti anziché riflettenti, in ambienti aperti anziché chiusi, con un sonoro meno definito, appaiono una minaccia al piacere connesso alla visione. Molti dei nuovi dispositivi comportano forme di attenzione che non hanno più lo schermo come unico centro. La disponibilità di un film sempre e ovunque distrugge l'idea di visione come evento. Più radicalmente ancora, sul mio DVD un film può diventare un testo di cui fruisco i singoli capitoli, come fosse un libro; proiettato in un museo o in una galleria può diventare un oggetto da esposizione, come fosse un dipinto o una scultura; sul mio tablet, può diventare un divertimento privato, come fosse un videogioco; su una *media-façade*, può accentuare la sua dimensione spettacolare fino a diventare una decorazione ambientale.⁵³

Sono tuttavia numerose le caratteristiche che ancora oggi permangono nel cinema e che si agganciano alla tradizione del secolo scorso. Le

⁵² N. Carrol, *Theorizing the movie image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

⁵³ F.Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., versione Kindle, pos. 166.

mutazioni evidenziate in precedenza non segnano infatti un netto e definitivo taglio con il passato, quanto piuttosto un allargamento dei confini del cinema; il passato cinematografico continua a vivere all'interno delle pratiche contemporanee. Non solo, spesso diventa l'orizzonte di riferimento a cui rivolgersi per operare all'interno di un ecosistema in continuo cambiamento e di cui è difficile afferrare le redini. Sono molti gli esempi in questo senso: dai continui remake di grandi capolavori del passato che affollano oggi le sale di tutto il mondo, passando per la rivitalizzazione produttiva di opere abbandonate o dimenticate da far dialogare con gli strumenti, le tecniche e le dinamiche della contemporaneità⁵⁴, fino ad arrivare al recupero di pratiche, stili e forme dichiaratamente appartenenti ad altri periodi storici e ad altri movimenti artistici, sia cinematografici che pre-cinematografici.

Per definire le caratteristiche che contraddistinguono il cinema contemporaneo, in *La galassia Lumière* Francesco Casetti si avvale dell'aiuto di sette parole chiave, le quali corrispondono a sette grandi processi in atto nel panorama audiovisivo e cinematografico.

La prima parola che Casetti individua è *rilocalizzazione*. Con questo termine lo studioso italiano intende: «quel processo grazie cui un'esperienza mediale, in generale, si riattiva e si ripropone altrove rispetto a dove si è formata, con altri dispositivi e in altri ambienti. [...] penso appunto al cinema, non più soltanto in una sala buia, [...] ma sugli schermi pubblici, in

⁵⁴ Si pensi in questo senso alla pratica del *found footage*, ovvero il riutilizzo di vecchie pellicole, o di parti di esse, attraverso le quali innescare processi di recupero dei meccanismi della memoria e del portato storico ed emotivo intrinseco nelle loro immagini. Su questo tema si tornerà più avanti, essendo una delle più comuni operazioni all'interno del filone del documentario contemporaneo, anche nelle sue espressioni più radicali come i documentari sperimentali oggetto di questo lavoro. Al fine di evitare però qualsiasi fraintendimento, si prenda come riferimento: M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, cit.

casa, sul mio cellulare»⁵⁵. E ancora: «il concetto di rilocalizzazione vuole sottolineare l'analogia tra le trasformazioni del cinema e i processi di circolazione che caratterizzano il mondo attuale: gli spostamenti del cinema su nuovi *devices* e in nuovi ambienti avvengono sullo sfondo di processi di migrazione ben più ampi, che ridisegnano le nostre mappe abituali»⁵⁶. In questo processo di migrazione da un dispositivo all'altro, da un supporto al successivo, l'opera può attraversare notevoli mutazioni o restare pressoché invariata. Fare esperienza di un film su un tablet o su una televisione, ma anche all'interno di un museo o di una performance artistica, certamente significa modificare le condizioni normali con cui si ha sempre avuto accesso alle opere cinematografiche, ma la sostanza materiale differente non annulla totalmente il fatto che ciò che si sta vedendo è un film. Rilocandosi, il cinema mi offre la possibilità di vedere un film altrove rispetto alla sala, oppure mi garantisce un ambiente ottimale, che ricalca quello della sala cinematografica – come ad esempio *l'home theater* che offre supporti sempre più fedeli a livello visivo e a livello sonoro –, per guardare l'opera.

La seconda parola chiave individuata da Casetti ha a che fare con il rapporto tra reliquie e icone. La rilocalizzazione, come abbiamo visto, presuppone o l'astrazione di qualcosa che fa parte della macchina cinematografica – ovvero il film – che è possibile fruire attraverso altri supporti (DVD Player, computer portatili, smartphone, tablet) e in diverse condizioni (a casa, in treno, camminando per strada), oppure può ricreare un ambiente secondo determinate condizioni di somiglianza con la fruizione classica di un film, riproducendo la condizione di uno spettatore seduto su una poltrona in situazioni differenti. Queste due strategie diverse vengono nominate da Casetti rispettivamente *delivery* e *setting*. Nei processi di

⁵⁵ F.Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., versione Kindle, pos. 600.

⁵⁶ *Ibidem*.

delivery l'oggetto di riferimento, il film, risulta essere un frammento, un pezzetto di un *corpus* più grande, il quale è capace di rimettere in contatto il fruitore con il cinema in quanto dispositivo. In questo senso, l'opera esperita assume i tratti caratteristici della *reliquia*, ovvero di un simbolo appartenente ad un differente universo ma che possiede al suo interno le caratteristiche e la forza vitale di quel mondo a cui si rifà; allo stesso modo delle reliquie dei santi, è pervaso da un'aura che richiama il *corpus* da cui è stato estratto. Nei processi di *setting*, invece, non si ha a che fare con reliquie, bensì con *icone*. Un'icona «è una raffigurazione che possiede una somiglianza intrinseca con quanto è raffigurato. [...] l'icona possiede la stessa natura del prototipo; quest'ultimo emana la sua essenza sulla copia, e dunque in qualche modo continua a vivere in essa»⁵⁷. Condividendo la stessa forma, la copia (ovvero l'icona) riattiva l'essenza di ciò di cui è rappresentazione. Nel riallestimento di ambienti audiovisivi lontani dalle sale cinematografiche il principio è quello di rifarsi al modello classico di visione di un film, dunque ricreando in maniera quanto più fedele possibile le sue condizioni.

Il terzo punto individuato da Casetti nella sua analisi, alla luce del percorso che viene qui proposto – ovvero la ricerca delle intersezioni tra tensioni documentarie e tensioni sperimentali nel panorama italiano contemporaneo –, assume un ruolo centrale. Il lavoro sul dispositivo e sulle possibilità di scardinamento, riorganizzazione e “apertura” dello stesso – secondo logiche di *hacking*⁵⁸ – è infatti una delle tendenze principali individuate nelle opere degli autori che verranno trattati più avanti.

L'intero capitolo si muove intorno ai concetti di dispositivo e di medium, nel tentativo di identificare come si riorganizzano questi termini in campo cinematografico alla luce dei cambiamenti occorsi.

⁵⁷ Ivi versione Kindle, pos. 1294.

⁵⁸ S. Cubbit, *Glitch*, in «Cultural Politics», vol. 13, n. 1, marzo 2017.

Casetti comincia con un esempio, tratto da *Masculin féminin* di Jean-Luc Godard (*il maschio e la femmina*, 1966); la scena segue quattro personaggi che entrano in una sala cinematografica per vedere un film, ma una volta dentro incontrano difficoltà di tutti i tipi – gente che parla, cambi di posti continui, discussioni, e soprattutto il film che viene proiettato in un formato sbagliato. Questa scena, a tratti comica, cela, come spesso in Godard, una riflessione profonda sulla natura del cinema e sulle sue trasformazioni. L'esperienza che i protagonisti fanno del film in quella sala buia non corrisponde infatti alle condizioni ideali in cui si dovrebbe vedere e “vivere” un film: «la “macchina” cinematografica non funziona, è come inceppata»⁵⁹. Che cosa intende Godard – e quindi Casetti – dicendo che la macchina del cinema è inceppata? In un momento storico come quello che stiamo attraversando, in cui le componenti della visione e della fruizione di un'opera cinematografica si stanno mescolando, abbandonando i binari classici, non è più praticabile ragionare in termini di unitarietà e monofunzionalità come nella tradizione otto-novecentesca.

Oggi appare sempre più evidente che il cinema sia composto da elementi eterogenei, i quali convergono in un determinato modo a seconda delle condizioni e delle situazioni, riconfigurandosi di volta in volta, organizzandosi sotto forma di dispositivo variabile: «il dispositivo non appare più come una struttura precostituita, chiusa e vincolante, ma come un complesso aperto e flessibile – non è più un *apparato*, ma piuttosto un *assemblage*»⁶⁰. Cosa si intende però per *assemblage*, e in che termini il cinema si può riconfigurare attraverso modalità diverse a seconda delle situazioni in cui si manifesta?

⁵⁹ F.Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., versione Kindle, pos. 1413.

⁶⁰ *Ibidem*.

Per chiarire questo passaggio problematico, prima di rivolgersi ancora a Casetti, è utile ricordare anche la posizione che prende Vinzenz Hediger nell'introduzione a *Post-what? Post-when? Thinking Moving Images Beyond the Post-medium/Post-cinema Condition*⁶¹; un numero di Cinéma&Cie curato dallo stesso Hediger e da Miriam De Rosa in cui lo studioso tedesco, condensando una critica alla concezione di “medium” come “unità ontologica” e allontanandosi dall'idea di *medium specificity*, propone un'accezione del termine che considera le riconfigurazioni del medium/dispositivo in relazione alle rilocalizzazioni dell'immagine in movimento e gli spazi che occupa. Scrive Hediger:

we could approach the post-cinema debate from a history of science point of view and take a page from Bruno Latour, arguing that cinema has, in a way, never been modern. By this, I mean that cinema has never been a medium with a consolidated specificity, but rather a medium in permanent transformation. In that sense, the cinema which now appears to be over, in the wake of which the suffix 'post-' positions us, should only be considered a snapshot of a particular moment in that permanent transformation.⁶²

E prosegue più avanti:

I would argue that to the extent that film studies as a field gave a coherent answer to the challenge of delineating their object of study, it could be summarized by a formula comprised of the triad of 'canon + index + apparatus/ dispositif'. 'Cinema' was, first, a catalogue of canonical works, roughly the canon of auteur cinema; 'cinema' was, second, a photographic medium whose core material property was photomechanical reproduction, or, to phrase it in the terms of Peircean semiotics, a medium based on 'indexicality'; and 'cinema' was, third, a dispositif (or, to put it in more properly Althusserian terms, an apparatus), an aggregation of a public space, a technology of projection, and the social habit of movie-going and the mental framework of spectatorship. As it turned out, the triad of canon, index and dispositif that defined 'cinema' as an object of study proved to be prone to accidents and episodes of instability. The transition to digital photography in the 1990s threw the index in crisis, the development of digital networks and platforms ended the privilege of the dispositif of cinema over other modes of

⁶¹ V. Hediger, M. De Rosa, *Post-what? Post-when? Thinking Moving Images Beyond the Post-medium/Post-cinema Condition*, in «Cinéma&Cie», vol. XVI, no. 26/27, Spring/Fall 2016.

⁶² *Ivi*, p. 11.

circulation, and new modes of digital access and the discovery of new fields of research such as ephemeral and orphan films subverted the canon.

One way of dealing with this triple crisis is to declare, once again, the death of cinema and adopt an attitude of protracted mourning. Krauss actually makes a similar point with regards to the visual arts: the obsolescence of the medium coincides with the highest point of its maturity; the 'post-medium condition' is to be addressed in the mode of an elegy. In our issue, in addition to the essay by Ted Nanincelli and Malcom Turvey a review of a new book by André Gaudreault and Philippe Marion discusses these attitudes in a critical perspective. But another way of dealing with the triple crisis of canon, index and dispositif is to argue, quite to the contrary, that cinema has never been modern: that the search for a media specificity of cinema is futile and misses the point, because cinema is an unspecific medium, a medium of constantly changing and often transitory configurations, of which 'cinema' was only one.⁶³

Sebbene le tre crisi che Hediger individua – crisi dell'indessicalità, crisi del dispositivo e crisi del canone – non vadano lette come uno sviluppo cronologico, come fa notare De Rosa quando sottolinea che i tre caratteri « somehow continue being co-present »⁶⁴; l'idea forte che emerge è quella di un cinema in continua mutazione nel corso della storia e in stretta relazione con l'universo mediale che lo circonda, il quale, a partire dalla rivoluzione digitale, sta riorganizzando le modalità attraverso cui è possibile fare esperienza dell'arte.

Questa idea si riconduce direttamente a ciò che sostiene Casetti e che lo porta a definire il dispositivo nei termini di un *assemblage*. Per riuscire a conservare un'esperienza di tipo cinematografica in contesti diversi da quelli classici (come la sala buia), secondo lo studioso italiano intervengono quelle che lui chiama strategie di riparazione.

La prima strategia di riparazione riguarda lo spazio in cui lo spettatore fruisce dell'opera cinematografica, che come si è visto in precedenza tenta di ricreare delle condizioni di fruizione simili a quelle classiche del cinema (la sala buia).

⁶³ *Ivi* pp. 13-14.

⁶⁴ *Ivi* p. 17.

La seconda strategia di riparazione riguarda la “posizione” dello spettatore in relazione al pubblico, agli altri fruitori. Se è vero che è possibile fare esperienza di un film da soli – in casa o sul dispositivo mobile con delle cuffie – le piattaforme mediali di interconnessione offrono la possibilità di seguire, condividere e commentare un evento in diretta, entrando a far parte di una sala cinematografica virtuale, come se si fosse seduti sulle poltroncine gli uni di fianco agli altri.

La terza strategia di riparazione riguarda l’oggetto cinema in sé. Gli ambienti in cui si muove oggi lo spettatore sono saturi di immagini che si muovono a elevatissime velocità migrando tra i media e tra i *devices* in un flusso continuo in cui le immagini cinematografiche sono solo una parte minima; eppure lo spettatore, accedendo ai servizi che offrono i film online, o comprando un film da vedere a casa, fruisce di un prodotto che ha «la garanzia di appartenere all’universo cinematografico»⁶⁵. Interviene dunque un ulteriore livello di mediazione, ma l’identità del film resta immutata.

La concezione del dispositivo come sistema aperto e malleabile che propone Casetti si pone in continuità con le proposte fatte da altri autori. Come ricordano Andrea Pinotti e Antonio Somaini infatti, «una svolta fondamentale nel modo in cui i dispositivi e apparati sono stati pensati all’interno degli studi sulle immagini e la cultura visuale ha luogo tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta»⁶⁶. Sulla spinta del lavoro di Michel Foucault, Giorgio Agamben pubblica un lavoro intitolato *Che cos’è un dispositivo?*⁶⁷, in cui, tracciando la radice etimologica del termine latino *dispositio* (da cui deriva il nostro italiano *dispositivo*), individua un’origine greca nel termine *oikonomia* che sta a significare il modo in cui

⁶⁵ F.Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., versione Kindle, pos. 1488.

⁶⁶ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, pp. 175-176.

⁶⁷ G. Agamben, *Che cos’è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

Dio amministra il mondo secondo la teologia e che rimanda ad una dimensione operativa del termine, il quale «si concretizza in pratiche le quali a loro volta innescano dei processi di soggettivazione – la produzione di determinate figure di soggetto – che però, nella contemporaneità, tendono ad alterarsi e a divenire dei processi di disoggettivazione, di riduzione della soggettività a una posizione astratta in una società che tende a diventare sempre più panottica»⁶⁸. Come Agamben, anche Gilles Deleuze prende le mosse da Foucault e nel 1988 scrive *Qu'est-ce qu'un dispositif?*⁶⁹ in cui sostiene che il dispositivo sia una «matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diverse. E queste linee non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio ecc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta di avvicinano, talvolta si allontanano le una dalle altre»⁷⁰.

L'immagine che ci restituisce Deleuze è quella di un amalgama formato da elementi eterogenei che modificano la loro posizione e la loro funzione in base a spinte esterne e alle necessità di una situazione particolare. Nel panorama contemporaneo questo mescolamento è ancora più evidente, e il cinema si caratterizza come terreno di sperimentazione particolarmente florido. Lo è sempre stato, come ricorda ancora Casetti: «Questo lavoro sul dispositivo è in realtà una costante della storia del cinema. Lo vediamo in opera in molte delle installazioni che, nei musei e nelle gallerie, hanno il cinema come proprio esplicito riferimento, e che lavorano sulla collocazione degli schermi, sui percorsi fisici e mentali dello spettatore [...]. Ma lo possiamo rintracciare anche in molta della sperimentazione che punteggia l'età d'oro del cinema»⁷¹.

⁶⁸ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit., p. 179.

⁶⁹ G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, cit..

⁷⁰ G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo*, cit., p.11.

⁷¹ F.Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., versione Kindle, pos. 1883.

Gli anni Venti sono un decennio particolarmente fruttuoso per la sperimentazione all'interno del dispositivo; László Moholy-Nagy, in *Pittura Fotografia Film* propone spazi della visione strutturati in maniera diversa da quelli classici – schermi a forma di settori di sfera, schermi rotanti, schermi assenti, arrivando qualche anno più tardi a studiare proiezioni sui muri di casa – nel tentativo di liberare l'immagine dai suoi confini e della sua cornice costringente. Sergej Ejzenštejn nel 1930 pensa alla creazione di uno schermo quadrato e sviluppa l'idea di un film, intitolato *The Glass House*, la cui superficie di proiezione per essere esperito al meglio dev'essere di una grandezza smisurata, sconvolgendo di fatto il ruolo e il senso della sala buia.

Per comprendere meglio cosa intendesse il regista russo occorre contestualizzare il suo lavoro in quel periodo. In quell'anno, egli presenta all'Academy of Motion Picture Arts and Sciences di Hollywood una relazione dal titolo *The Dynamic Square*⁷² all'interno di un incontro in cui l'oggetto erano i nuovi formati della pellicola e dello schermo cinematografico che in quegli anni si stavano diffondendo. Secondo Ejzenštejn, l'arrivo di questi nuove possibilità doveva essere considerato come l'opportunità di riorganizzare lo spazio visivo del cinema, al di là di ogni dogmatismo o di abitudine commerciale. Come ricorda Antonio Somaini in un passaggio di un saggio dedicato proprio a queste tematiche: «A fronte della grandissima varietà delle forme del mondo visibile che il cinema doveva accogliere entro i margini delle proprie inquadrature [...], non aveva più senso considerare la forma rettangolare e orizzontale dello schermo come una forma fissa e immutabile: come un componente acquisito e definitivo del dispositivo cinematografico»⁷³. Il cinema in quegli anni

⁷² S. Ejzenštejn, *Il quadrato dinamico*, in P. Bertetto (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario: gli anni Venti in URSS / Ejzenštejn, Feks, Vertov*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 203-219.

⁷³ A. Somaini, *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro*, in "Rivista di estetica", n. 55, 2014, p. 156.

andava incontro ad un compito molto importante secondo Ejzenštejn; doveva fare i conti con un mondo di forme in costante evoluzione e trasformazione. La proposta di Ejzenštejn è quella di uno schermo che

Avrebbe saputo accogliere in sé tutti questi conflitti tra verticalità e orizzontalità grazie a una forma variabile che Ejzenštejn definisce con l'espressione "quadrato dinamico". Partendo dalla forma-base del quadrato, attraverso un ricorso ben calcolato a una serie di mascherini che avrebbero ridotto di volta in volta in modo diverso i margini dell'inquadratura, questo schermo dinamico avrebbe potuto assumere la forma di quadrati di dimensioni diverse, oppure di rettangoli di tutte le proporzioni possibili. In questo modo, come era già avvenuto nel 1928-29 nei confronti del cinema sonoro, e come sarebbe avvenuto in seguito nei confronti del cinema a colori e del cinema stereoscopico, Ejzenštejn dimostra la sua apertura nei confronti delle trasformazioni del dispositivo cinematografico introdotte dallo sviluppo tecnologico, e la sua intenzione di sperimentarne l'efficacia in direzioni inedite: lavorando sul "contrappunto" tra immagini e suoni non sincronizzati tra di loro, organizzando le forme visibili all'interno di uno schermo di dimensioni continuamente variabili, o ancora lavorando sul montaggio cromatico e sulla doppia capacità del cinema stereoscopico di proiettare le immagini dallo schermo verso lo spettatore, e di proiettare lo spettatore dalla sala verso lo schermo.⁷⁴

Negli esempi che sono appena stati illustrati risiede quella spinta che ha caratterizzato tutto il cinema nel corso del Novecento e che, in forma diversa, lo sta attraversando anche adesso; la spinta a innovare e ripensare la macchina cinematografica mentre essa si sta muovendo.

Questa spinta attraversa l'esperienza cinematografica *tout court*; non si vuole certamente limitarne la portata al campo documentaristico. Tutte le forme cinematografiche oggi sono contaminate da una spinta innovatrice, la quale deriva, come si è visto in precedenza, dalle nuove possibilità offerte dalla tecnologia e dalla fusione tra media differenti.

È anche vero, però, che nel corso della storia del cinema, le evidenze più significative di una spinta sperimentale provenissero da quegli ambienti che meno di altri erano soggetti a regole e sovrastrutture industriali.

⁷⁴ Ivi, pp. 156-157.

Ambienti dove la libertà dell'autore era meno soggetta alle imposizioni del mercato. Nel contesto cinematografico contemporaneo, il documentario, come si è anticipato e come vedremo approfonditamente più avanti, risulta essere uno dei luoghi più adatti all'esplorazione e alla ricerca. Un campo aperto, libero da imposizioni e strutture preordinate.

È in questo orizzonte che oggi si muovono gli artisti che cercano di portare un contributo originale alla pratica documentaria, lavorando a stretto contatto con il materiale di cui dispongono – la realtà – e con le modalità attraverso cui organizzarla – la macchina cinematografica, ovvero il dispositivo di rappresentazione, mutato e mutevole. Artisti che diventano veri e propri *produttori*, nel senso che creano nuove strade e nuovi percorsi con le immagini che hanno a disposizione e con un dispositivo *aperto* come il cinema, sulla scia degli artisti e gli sperimentatori del passato, ma operando con differenti strumenti tecnici e tecnologici e in un differente contesto artistico, sociale e politico.

Molti protagonisti dell'avanguardia storica, come ricorda Pietro Montani in *L'immaginazione Intermediale*⁷⁵ avevano già intuito la necessità di pensare il dispositivo cinematografico in relazione alla realtà rappresentata. Tra i maggiori assertori del problema dell'“autenticazione”, ovvero della necessità di un processo di verifica e messa in discussione del rapporto tra l'immagine prodotta dalla tecnica e l'alterità del mondo, che parte da una riflessione di lungo corso su intermedialità e interattività e che passa necessariamente per la messa in crisi della prestazione referenziale dell'immagine fotografica⁷⁶, Montani sostiene che è proprio nell'interazione tra diverse forme medialità “che si fanno sentire nella loro opacità”, che si può

⁷⁵ Si veda P. Montani, *L'immaginazione Intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

⁷⁶ Rispettivamente in P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, op. cit., e P. Montani., *Tecnologie della sensibilità*, Raffaele Cortina, Milano 2015.

“sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile differire”⁷⁷: uno spazio critico in cui è possibile rendere testimonianza dello scarto e del disaccordo che si dà tra l’immagine prodotta tecnologicamente e la realtà.

In una conversazione con Marie Rebecchi, parlando di László Moholy-Nagy e Dziga Vertov, Montani afferma che

Entrambi attribuirono un’importanza eccezionale al momento produttivo, che considerarono accessibile a un numero crescente di persone: non solo agli artisti in senso professionale. Anche Benjamin nello stesso giro di anni parlava dell’autore come «produttore» e indicava in qualcosa che oggi definiamo «interattività» la modalità moderna del rapporto con le arti, in particolare la modalità «politica» di questo rapporto. Il problema è che in quel periodo la tecnologia che avrebbe permesso il dispiegamento reale dell’interattività – o, per usare una terminologia più precisa: la tecnologia che permette all’immaginazione interattiva di «esternalizzarsi» – non esisteva ancora, e ciò significa che tutte le teorie o le vedute creative in questo campo erano destinate a restare sostanzialmente utopistiche. In questo ovviamente non c’è nulla di male e anzi l’utopia è uno dei nutrimenti essenziali dell’arte. Il problema è un altro. E precisamente questo: che solo quando una tecnologia si impone materialmente, e non prima, noi cominciamo davvero a capire fin dove ci può condurre. In altri termini: arriviamo sempre troppo tardi per essere pronti. Ma è proprio questo gap nei confronti della tecnica che le arti hanno da sempre provveduto a ridurre (se non proprio a eliminare) evidenziando le opportunità inavvertite interne alle singole tecnologie.⁷⁸

Questo *gap* che individua Montani, definibile anche nei termini di una crisi dei modelli classici, della capacità delle immagini di rappresentare la realtà, del cinema come macchina e come dispositivo, diventa il terreno fertile entro cui i nuovi autori del documentario italiano elaborano le loro riflessioni.

Nel corso delle prossime pagine si vedrà in modo più approfondito quali sono le strategie e le modalità che alcuni autori di documentario, nel panorama italiano, utilizzano nelle loro opere.

⁷⁷ P. Montani *L’immaginazione intermediale*, op. cit., p. 13.

⁷⁸ M. Rebecchi, *Sull’interattività. Conversazione con Pietro Montani*, Alfabeta2, 7 dicembre 2014 <https://www.alfabeta2.it/2014/12/07/sullinterattivita-conversazione-pietro-montani/>.

2. Cinema documentario e Forme sperimentali

Prima di addentrarsi in una dettagliata e approfondita analisi della condizione del documentario italiano contemporaneo attraverso le opere più significative, è bene rintracciare e ricostruire i percorsi che hanno permesso l'evoluzione di questa modalità rappresentativa nel corso del Novecento. Senza la pretesa di voler riscrivere la storia del documentario italiano, né tantomeno di quello internazionale, si è resa necessaria una nuova verifica di alcuni dei presupposti che hanno accompagnato la forma documentaria nel suo viaggio attraverso il secolo scorso. Sgombrando il campo dai possibili equivoci, non si vuole ovviamente sostenere, nelle pagine di questa ricerca, la tesi che il documentario si sia sviluppato naturalmente – secondo una logica che potremmo chiamare evoluzionista, ovvero intendendo il documentario come il risultato di una lenta maturazione dovuta ad una determinata logica di sviluppo. E che oggi Si vuole invece evidenziare, riprendendo le parole di Dario Cecchi, che «il documentario pare essere la forma di cinema che più e meglio si candida ad approntare il laboratorio di verifica, perfino di avanguardia, sperimentale»⁷⁹ delle pratiche medialità contemporanee, e che al fine di poter osservare compiutamente i suoi meccanismi, è necessario andare a rintracciare elementi comuni in periodi storici altrettanto floridi sotto il profilo della sperimentazione.

⁷⁹ D. Cecchi, *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, cit., p. 10.

2.1. Il documentario *come* luogo sperimentale

Il documentario oggi vive una fase particolarmente florida; in *Il reale allo specchio*⁸⁰, raccogliendo diversi saggi che affrontavano da diverse angolazioni il documentario italiano contemporaneo⁸¹, Giovanni Spagnoletti definisce in poche pagine un quadro efficace della situazione del documentario italiano di oggi, caratterizzato da una produzione di già numerosa e assai sfaccettata. Nell'introduzione al volume, Spagnoletti fornisce una definizione del documentario italiano che, nell'economia e per gli obiettivi di questo capitolo, risulta significativa nell'ottica di questa riflessione dedicata ai rapporti tra documentario e sperimentazione nell'Italia contemporanea. Il documentario italiano contemporaneo, nelle parole dell'autore, si rivela "come luogo privilegiato di sperimentazione di Nuovo cinema,"⁸² in particolar modo se si concentra l'attenzione alla produzione documentaria del nuovo millennio, dal 2000 ad oggi. Il cosiddetto *digital turn* ha reso necessaria una riqualificazione dei "rapporti tra l'elemento finzionale e quello testimoniale del cinema"⁸³, e il documentario – in quanto luogo privilegiato di sperimentazione – restituirebbe, nelle parole di Spagnoletti, la risposta più importante che il cinema italiano abbia prodotto a una tale urgenza. Come sostiene Andrea Mariani: «Se da una parte il

⁸⁰ G. Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio*, cit.

⁸¹ Uno dei Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo cinema di Pesaro: quella di Pesaro è un'istituzione e un punto di riferimento centrale sul cinema italiano e sulle frontiere del rinnovamento del cinema a livello internazionale, sin dalla sua fondazione da parte di Lino Micciché e Bruno Torri nel 1964.

⁸² G. Spagnoletti, *La situazione del documentario italiano oggi*, in Id. (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, cit., p. 13.

⁸³ Da un'intervista a Pietro Montani ripresa nella sopracitata introduzione, G. Spagnoletti, *La situazione del documentario italiano oggi*, cit., p. 13; originariamente in M. Montinari, "Intervista a Pietro Montani", in *Close-up*, n. 16, settembre 2004, pp. 6-7.

teorema di fondo legato a tale rinegoziazione⁸⁴ sia senza dubbio condivisibile, dall'altra siamo indotti a leggere criticamente la semplice equivalenza (che diventa di fatto un presupposto argomentativo) tra documentario e “luogo di sperimentazione”»⁸⁵. Questa efficace definizione fa infatti sorgere spontanea una domanda: dove è possibile ritracciare le evidenze di un *discorso* e di una pratica “sperimentale” nel documentario contemporaneo, che giustifichino una definizione di tale portata ed estensione?

Lungi dall'essere una questione meramente terminologica e di poco conto – per quanto, lo ribadiamo, il teorema di fondo del volume sia assolutamente condivisibile e una definizione come quella da lui espressa facilmente giustificabile – il problema è di natura storiografica e si intreccia con il complesso e scivoloso percorso storico e teorico della nozione di “sperimentale” nel contesto cinematografico italiano.⁸⁶

2.1.1. La sperimentazione in Italia e i CineGuf

Il documentario inteso *come* “luogo sperimentale” impone una rilettura della storia e della tradizione documentaristica nostrana che ancora oggi corre il rischio di generare fraintendimenti e confusione. Afferma ancora Mariani: «la storia del documentario italiano riconosce una natura dichiaratamente “sperimentale” alla pratica documentaria *tout court* (ovvero

⁸⁴ E soprattutto il ri-orientamento cruciale avanzato da Pietro Montani a favore della nozione di “testimonianza”, su cui torneremo: si veda anche P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.

⁸⁵ F. Formigoni, A. Mariani, *Documentario e Sperimentazione in Italia*, in L. Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano (II). Forme, generi e figure del documentario contemporaneo*, Mimesis, Milano 2018. Attualmente in fase di pubblicazione.

⁸⁶ Recentemente S. Lischi, “*Invisibile e clandestino. Mario Garriba nel cinema sperimentale italiano*”, in *L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscape*, 1, 1, 2015, pp. 7-19 e G. Bursi, *The Rest is Our Business: La “questione” sperimentale (dalle origini agli anni '60)*, in A. Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, cit., pp. 14-46.

accogliendo tutti i suoi sotto-generi) in un preciso momento storico, quello dell'esercizio della pratica cinematografica all'interno delle sezioni cinematografiche dei Guf (i Gruppi Universitari Fascisti), negli anni tra il 1934 e il 1943»⁸⁷. Nell'ottica di una generale rifondazione terminologica che si concretizzava proprio all'interno di quei nuclei creativi, il documentario – inteso come parte fondamentale delle pratiche passo-ridottistiche e amatoriali con cui si misuravano quegli autori – rientrava all'interno di una categoria che legittimamente rispondeva alla definizione di cinema sperimentale⁸⁸, inteso come campo di esercizio e sperimentazione della pratica della «costruzione totale del film»⁸⁹. Continua ancora Mariani: «In quel contesto il documentario rientrava – indistintamente insieme al cinema di finzione – nella categoria dello “sperimentale” in virtù del suo valore operativo ed esperienziale, oltre che per l'immediata corrispondenza a una ricerca formale che trovava nel realismo documentario il fronte più vicino alla retorica di un “nuovo” cinema italiano (“nuovo” perché finalmente *rinato*⁹⁰ e “italiano” ovvero come inevitabile riflesso del tempo fascista)»⁹¹.

Lo stesso autore ricorda ancora che

L'esperienza sperimentale dei giovani guffini si fonda su questo “privilegiato” accesso alla modernità, in uno spazio regolato e istituzionalizzato dal regime, che progressivamente si rivela come una modalità, un'etica, che investe i giovani guffini nella totalità della loro esperienza cinematografica: li introduce all'incontro con la tecnica, con la politica, con la modernità, con il cinema e ne incorpora gli effetti più generali

⁸⁷ F. Formigoni, A. Mariani, *Documentario e Sperimentazione in Italia*, cit. Attualmente in fase di pubblicazione. Per un'analisi ancora più approfondita si rimanda a. Mariani, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Mimesis, Milano-Udine 2017; su documentario e sperimentazione in particolare pp. 109-164.

⁸⁸ D. Paolella, *Cinema sperimentale*, cit.

⁸⁹ Ivi, p. 15.

⁹⁰ Decisivo qui il rapporto tra il documentario e l'argomento della “rinascita del cinema italiano”. Su questo punto si veda D. Toschi, *Il Paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. 20.

⁹¹ F. Formigoni, A. Mariani, *Documentario e Sperimentazione in Italia*, cit. Attualmente in fase di pubblicazione.

del loro mutamento nella relazione (corporea e psicologica), irrimediabilmente mutata, con il mondo della modernità [...]. Potere e controllo politico, incontro con il mezzo tecnologico, la “visione del mondo” restituita dal cinema, cui aggiungiamo l’esercizio attivo della *pratica* cinematografica sono gli elementi che descrivono la vita sperimentale dei giovani gufini. La loro “coscienza” sperimentale va ben oltre la semplice logica dell’esercizio euristico. Non si tratta di diletterismo - rispetto al quale come vedremo non mancano di prendere le distanze - come non si tratta di una pratica professionale. La loro dimensione sperimentale si radica in quelle stesse tensioni di un’epoca [...] come quella moderna in cui la relazione corporale e psicologica con la realtà è riorganizzata, violentemente ridefinita, riqualificata⁹².

In una situazione come quella di oggi, quindi lontani da una struttura discorsiva e produttiva che allora era determinata e condivisa, risulta alquanto complesso sostenere che il documentario possa nuovamente assumere le stesse connotazioni sperimentali che aveva nel periodo fascista. Se fosse così la ricerca si potrebbe orientare verso le produzioni documentarie degli amatori, dei giovani studenti delle scuole di cinema, ai cortometraggi e alle opere autoprodotte e ai documentari di chi esordisce per la prima volta nel panorama cinematografico. Si potrebbe dare risalto all’esperienza di Offi-cinema della Cineteca di Bologna – successivamente chiamata Visioni italiane⁹³ –, come anche Ipotesi Cinema⁹⁴, oppure mappare la disseminazione degli esordienti in festival nazionali (le sezioni della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, di Cinemazero di Trento, Avvistamenti

⁹² A. Mariani, *Nomadi e bellicosi. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al neorealismo*, Tesi di Dottorato, Università di Udine 2013-2014, p. 26-27.

⁹³ Un’esperienza di notevole rilievo legata alle scuole di cinema e alle produzioni degli allievi – apertasi prima al contesto europeo, poi, dal 2010, limitandosi a quello italiano. Non è un caso poi che la Cineteca di Bologna abbia accolto una delle fucine didattiche più importanti per la formazione al documentario e ai problemi del racconto del reale: Ipotesi cinema.

⁹⁴ Su questo si veda A. Mariani, *L’Ipotesi, oggi. Ipotesi Cinema da Bassano alla Cineteca di Bologna (1981-2012)*, in D. Bruni, A. Floris, F. Pitassio, *A scuola di cinema. La formazione nelle professioni dell’audiovisivo*, Forum, Udine 2012.

di Bisceglie, Sorsi Corti di Palermo, la sezione Onde del Torino Film Festival, Filmmaker ecc.) e internazionali.⁹⁵

Tuttavia, è in queste opere che si può trovare la tensione sperimentale contemporanea? Esistono evidenze discorsive che permettono – analogamente a quanto accaduto in epoca fascista – di inquadrare queste pratiche documentarie come sperimentali?

L'analisi che si proporrà nelle successive pagine cercherà di definire in modo accurato perché l'attenzione di questo lavoro non è rivolta a queste opere e a questi momenti di condensazione artistica. Come si tenterà di spiegare, la sperimentazione all'interno delle frange del documentario oggi risiede in quelle opere e in quegli autori che più di tutti sfidano i confini delle forme imposte e predefinite. Per questo la ricerca si è indirizzata verso artisti che da anni lavorano a cavallo tra cinema, arti visive, videoinstallazioni e spazi museali. Si cercherà di affermare che la sperimentazione non può corrispondere ai criteri con cui si articolava nei Cineguf, la quale era intesa nel senso pratico del gesto, della scoperta del mezzo e della tecnologia (sperimentare con mano i meccanismi con cui il dispositivo cinematografico si struttura). Oggi, piuttosto, la sperimentazione va alla ricerca degli spazi inesplorati aperti dalla contaminazione tra i media e le arti.

⁹⁵ Gianmarco Torri riesce a produrre un'eccellente mappatura dei casi più rilevanti: G. Torri, *Ai margini. Sperimentali, militanti, autoprodotti nel documentario italiano 1995-2012*, in A. Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, cit.

2.2. Autori, forme, racconti: il documentario negli anni Venti e Trenta

In questo percorso alla ricerca delle tensioni sperimentali nel documentario, un secondo livello problematico riguarda poi la ricerca formale e stilistica. Anche in questo caso risulta necessario adottare una prospettiva storica per delimitare i confini dell'analisi.

Come è già stato ricordato nel capitolo precedente, il cinema documentario nasce, in buona sostanza, ostaggio di due concezioni diametralmente opposte: da un lato la tradizione delle “vedute” dei Lumière costringe il documentario a farsi carico dell'oggettività e della fedeltà al reale; dall'altro, le invenzioni e le “attrazioni” di Georges Méliès, gli offrono la possibilità di confrontarsi con la creatività, con l'immaginazione e con le possibilità intrinseche del dispositivo. Come ricordano Erika Balsom e Hila Peleg nell'introduzione a *Documentary Across Disciplines*:

Such is the funding contradiction of documentary, no matter the medium: it remains bound to the real yet it must also always, in the words of Philip Rosen, transform “an undoubtable referential field of pastness into meaning”, and thereby move from document to documentary, taking on the immense weight and responsibility that this entails [...]. Documentary, then, has never ceased to be marked by multiple uncertainties, whether in its relation to reality, its criteria of value, or even in the very parameters of its self-constitution.⁹⁶

Questo carattere ibrido continua ad accompagnare il documentario per tutto il corso del secolo scorso e di quello attuale; la famosa definizione che John Grierson diede per la prima volta di documentario, ovvero «the creative treatment of actuality»⁹⁷, viene intesa da Jonathan Kahana come «a moment of origin for documentary precisely because it is ambivalent, or simply

⁹⁶ E. Balsom, H. Peleg (a cura di), *Documentary Across Disciplines*, cit., pp. 12-13.

⁹⁷ J. Grierson, *The Documentary Producer*, Cinema Quarterly, vol.2, n.1, 1933, pp. 7-9.

uncertain, about what the term “documentary” stands for, and about whether its value is in what it shows or how it shows it»⁹⁸. L’ambivalenza intrinseca del documentario, che Kahana coglie in maniera puntuale in uno dei passaggi più importanti della sua storia, offre continuamente il fianco alle sfide poste dagli sviluppi tecnologici (specifici del cinema, ma anche non cinematografici) e dai cambiamenti del panorama cinematografico. Nel 1998, a questo proposito, Lucien Castaign-Taylor spende delle parole dense di rammarico quando, guardando con sfiducia alla condizione attuale del cinema e dell’audiovisivo in generale, prevede un «fragile future of documentary [...] in the age of spectacle and simulation»⁹⁹. Tornando ancora una volta a Erika Balsom e Hila Peleg, sempre in *Documentary Across Disciplines*, le autrici, riferendosi al periodo di cui parla Castaign-Taylor affermano che il documentario

was under a double threat: first, from the spurious reality-effects of mass media, which were stronger than ever, and second, from the theoretical tendencies that argued for the diminished importance of the referential dimension of the image. The methodological approaches of poststructuralist postmodernism, indebted as they were to Saussurean semiotics, left little space for a consideration of the referent and frequently subjected images to reductive linguistic models of interpretation, understanding them as conventional signs rather than as traces of reality. From Jean Baudrillard in particular, questions of the real and the referent were hopelessly anachronistic in an age of simulated reality-effects. Within such a climate, documentary was something of a bad object, presumed to be inextricable from naïve and ideological notions of immediacy, transparency, and authenticity. One response to the acknowledgement that all images are the product of codes and conventions is to deem the documentary image and the fictional image interchangeable on the grounds that they are equally constructed.¹⁰⁰

⁹⁸ J. Kahana, *Intelligence Work: The Politics of American Documentary*, Columbia University Press, New York 2008, p.7.

⁹⁹ L. Castaign-Taylor, *Introduction*, in D. MacDougall, *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1998, p. 3.

¹⁰⁰ E. Balsom, H. Peleg (a cura di), *Documentary Across Disciplines*, cit., p. 14.

In questo contesto di perpetua sfida all'identità e alle possibilità della forma documentaria, e consci che la Storia ci consegna un resoconto che vede, nell'immaginario collettivo, il cinema di finzione primeggiare, diventando il principale punto di riferimento dell'arte cinematografica – mentre al documentario è riservato uno spazio parallelo, per non dire inferiore –, il cinema del reale ha saputo compiere una notevole evoluzione nel corso dei decenni, tornando ad irrompere nel panorama mondiale contemporaneo. Infatti, negli ultimi vent'anni, se si osserva la produzione del nostro paese, la maggior parte delle opere rientra sotto la categoria del documentario: «Compulsando i dati sul sito “Cinemaitaliano.info”, [...] la produzione sembrerebbe si sia quadruplicata, in una marcia inarrestabile, dalla metà del terzo millennio a oggi: 132 opere nel 2005, 168 nel 2006, 252 nel 2007, 359 nel 2008, 373 nel 2009, 485 nel 2010, 519 nel 2011»¹⁰¹. La mappatura di Spagnoletti si ferma all'anno 2012, ma se si volesse proseguire in questa indagine, utilizzando come riferimento lo stesso archivio, si potrebbe notare come negli anni successivi la crescita del numero di produzioni documentarie continui a essere esponenziale; nel 2014 e nel 2015 per esempio si oltrepassa la soglia dei mille film, con 1085 nel 2014 e 1139 nel 2015, mentre quest'anno, nel 2020, nonostante il campione sia relativo solo a un paio di mesi, si registrano già 49 opere realizzate.

Per fornire un'accurata ricostruzione dei percorsi, e dei cambiamenti, che il cinema documentario ha intrapreso nel corso dei decenni, occorre focalizzare l'attenzione sugli autori più significativi e in particolar modo concentrandosi sul periodo in cui per la prima volta la forma documentaria si discosta dalla sua primitiva funzione di registratore passivo e oggettivo di eventi, riconoscendo la necessità di strutturare un linguaggio e uno stile in grado di

¹⁰¹ G. Spagnoletti, *La situazione del documentario italiano oggi*, in G. Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, cit., p. 11.

elevare la singolarità di una realtà ad un discorso universale. Gli anni Venti e Trenta del Novecento risultano essere uno dei periodi più floridi in quest'ottica; in quest'epoca infatti, diversi movimenti in diversi luoghi del mondo, cercano di istituzionalizzare per la prima volta il documentario.

2.2.1. Dziga Vertov e l'indagine della realtà

Una delle regioni in cui il dibattito è sicuramente più vivace è l'Unione Sovietica, grazie in particolar modo a Dziga Vertov. Vertov rappresenta «il primo anello di congiunzione tra sperimentazione visiva e cinema del reale»¹⁰². Le divergenze politiche che ebbe con molti esponenti del partito comunista fecero sì che durante la sua carriera si trovò di fronte a molte porte chiuse e la generale incomprensione delle sue opere da parte dei contemporanei non gli permise di affermarsi come figura di rilievo, ma le sue opere rappresentano in molti casi i più alti risultati in termini di approccio al reale tramite la forma cinematografica. Il giovane David Abelevič Kaufman, vero nome di Dziga Vertov, compie il suo apprendistato presso il primo cinegiornale sovietico (*Kinonedelja*) lavorando come montatore dal 1918 al 1919. Negli anni seguenti, in cui l'Unione Sovietica attraversa la guerra civile, fu incaricato di dirigere la sezione cinematografica del Comitato Esecutivo Centrale, l'organo di propaganda del regime comunista. Nel 1922 però, si distacca da questo incarico e fonda un giornale autonomo con intenti decisamente innovativi chiamato Kinopravda (traducibile con il termine *cineverità*), rimanendo tuttavia legato agli ideali promulgati dal regime. L'idea di fondo della Kinopravda era quella di fornire alle masse

¹⁰² M. Fantoni Minnella, *Film documentario d'autore. Una storia parallela*, Odoya srl, Bologna 2017, p. 29.

rurali della Russia gli strumenti per comprendere le regole della cinematografia; dunque un primo tentativo di alfabetizzazione cinematografica del popolo. All'interno di questa esperienza si sviluppa quello che è il progetto politico più ambizioso di Vertov, ovvero il Kinoglaz, il Cineocchio, un manifesto visivo di immensa portata suddiviso in sei serie distinte; tuttavia Vertov riuscì a realizzarne solamente una, nel 1924, chiamato *Zizn' vrasploch* (*La vita colta sul fatto*, 1924) a causa dei contrasti interni sviluppati con il regime che si stava orientando sempre più verso un utilizzo strumentale e propagandistico del cinema:

Il Kinoglaz... ciò che l'occhio non riesce a vedere... il microscopio e il telescopio del tempo... il negativo del tempo... la possibilità di vedere senza confini né distanze... la vita colta sul fatto non in quanto tale, ma per mostrare gli uomini senza maschera e senza trucco, per coglierli con l'occhio della cinepresa nel momento in cui non stanno recitando, per leggere i loro pensieri messi a nudo dalla cinepresa. [...] Il Kinoglaz come possibilità di rendere visibile l'invisibile, di rendere chiaro ciò che è scuro, palese ciò che è nascosto, di smascherare ciò che è celato, di trasformare la finzione in realtà, di fare della menzogna verità. Il Kinoglaz come fusione della scienza e della cinecronaca allo scopo di lottare per la decifrazione comunista del mondo, come tentativo di mostrare sullo schermo la verità: la cineverità.¹⁰³

Come ricorda Fantoni Minnella: “in questo passaggio teoretico, il regista sovietico non si limita al rifiuto di ogni recitazione teatrale [...], ma si spinge oltre, giungendo alla scomposizione dei piani visivi attraverso l'uso del montaggio analogico”¹⁰⁴. La grande intuizione di Vertov infatti sta nella possibilità intrinseca del cinema, tramite il montaggio, di esplorare la realtà e di osservarne lo svolgimento non in un senso passivo, oggettivo, ma con la possibilità di fornire uno sguardo, una prospettiva diversa rispetto a quella a

¹⁰³ G. De Vincenti, *Andare al cinema*, Editori Riuniti, Roma 1988.

¹⁰⁴ M. Fantoni Minnella, *Film documentario d'autore. Una storia parallela*, op. cit., p. 29.

cui l'essere umano è solitamente abituato. Questa decisiva intuizione viene colta anche da Pietro Montani che ricorda come Vertov:

Percepì con assoluta lungimiranza (anticipando nettamente le tesi sulla riproducibilità tecnica enunciate da Walter Benjamin nel 1936) che il cinema avrebbe potuto inaugurare una rivoluzione nella percezione e nella lettura del mondo visibile a condizione di saper dispiegare in modo indipendente la sua naturale capacità di cogliere e interpretare i movimenti necessari delle cose [...]. Ebbene il cinema non recitato, il Kinoglaz, sceglie di laborare nello spazio intermedio tra il semplice riconoscimento e il caos, sceglie di far vedere, organizzandoli, i rapporti che legano le cose e che rendono più autenticamente comprensibile e interpretabile il mondo della vita. Si tratta dunque di un cinema eminentemente costruttivo (e non passivamente riproduttivo) e ciò che esso documenta è precisamente l'importo di costruttività (il montaggio) richiesto per dar luogo a qualsiasi autentica testimonianza.¹⁰⁵

Lo stesso Montani, però, nella sua analisi critica dei testi di Vertov, dal titolo *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922- 1942*, rifiuta categoricamente di considerare il regista sovietico un precursore del cinema documentario, proprio per l'idea di cinema come ricreazione del mondo e come manipolazione creativa che condurrebbe ad un allontanamento dalla fenomenologia del reale propria del documentario. Tuttavia, questo tentativo di incasellamento delle forme documentarie in un'unica stringente definizione non regge alle prove della storia. Non si vuole qui necessariamente rintracciare le origini del documentario al solo ed esclusivo lavoro di Vertov, quanto piuttosto riconoscere che le proposte e gli spunti creativi del regista sovietico ben si allineano con le evoluzioni che la forma documentaria attraversa nei periodi successivi per giungere ai nostri giorni.

L'opera più importante di Vertov, dopo il Kinoglaz, è sicuramente *Čelovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa, 1929) e, riprendendo proprio le parole di Montani, si può individuare in quest'opera

¹⁰⁵ P.Montani, *Dziga Vertov*, in *Enciclopedia del Cinema*, 2004. Consultabile al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/dziga-vertov_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dziga-vertov_(Enciclopedia-del-Cinema)/).

un intento costruttivista che pervade l'intera pellicola. Questo celeberrimo film ha come soggetto principale un operatore cinematografico (Vertov sceglie di avvalersi dell'aiuto del fratello Michail Kaufman) che gira per le strade di Mosca dall'alba al tramonto; tuttavia Vertov propone prospettive sempre diverse, «smontando e rimontando la realtà in una vertigine di piani visivi antinarrativi, ma anche smascherando l'illusione della finzione cinematografica, liberandola da ogni residuo teatrale o letterario»¹⁰⁶.

Quest'opera, priva di qualsiasi sceneggiatura è una dichiarazione programmatica nella quale chiarisce fin da subito i principi del suo lavoro, incentrata realtà quotidiana. Con il suo cine-occhio perlustra la vita brulicante di una metropoli piena di persone, di veicoli, di edifici urbani, osservando allo stesso tempo l'operatore, vero agente del film, e la montatrice che opera alla moviola, creando un cortocircuito, una frizione tra immagine cinematografica e dispositivo di realizzazione e riproduzione. Attraverso numerose sperimentazioni, Vertov alterna le immagini con sovraimpressioni e deformazioni, *freeze frame* e ralenti, facendo propri gli strumenti dell'avanguardia cinematografica sovietica. Un ruolo chiave in questo processo è quello delle forme architettoniche che invadono le inquadrature del film, costruendo un ritmo interno fatto di forme, linee e azioni; costruendo una sinfonia urbana¹⁰⁷, nel pieno di questa tradizione espressiva.

Prima ancora che il termine “documentario” venisse coniato, Vertov elabora il primo tentativo di togliere dall'equazione cinematografica la presenza degli attori, degli studi di posa, delle scene impostate e dei costumi fatti su misura, pur senza riuscire completamente a portare a termine il progetto. Il

¹⁰⁶ M. Fantoni Minnella, *Film documentario d'autore. Una storia parallela*, op.cit., p. 31.

¹⁰⁷ A. Costa, *Cinema e avanguardie storiche*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume primo, L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 2000, p. 346. La pratica delle sinfonie urbane verrà affrontata con maggiore attenzione nelle pagine successive.

cineocchio rimane inequivocabilmente un passaggio fondamentale nella costituzione di ciò che si intende oggi per cinema del reale; basti ricordare le parole di Pietro Montani a proposito di Vertov:

[E]bbene il cinema non recitato, il Kinoglaz, sceglie di lavorare nello spazio intermedio tra il semplice riconoscimento e il caos, sceglie di far vedere, organizzandoli, i rapporti che legano le cose e che rendono più autenticamente comprensibile e interpretabile il mondo della vita. Si tratta dunque di un cinema eminentemente costruttivo (e non passivamente riproduttivo), e ciò che esso 'documenta' è precisamente l'importo di costruttività (il montaggio) richiesto per dar luogo a qualsiasi autentica testimonianza. È lo strumento tecnico che permette questa prestazione, ma solo a condizione di saperne riconoscere e valorizzare le autonome potenzialità formali. Ciò significa che l'elogio dell'occhio meccanico – a cui V. si abbandona spesso nei suoi scritti programmatici – non è, come nel Futurismo italiano, pura e semplice apologia della macchina, ma si giustifica a partire da un principio conoscitivo: il Kinoglaz può far vedere l'invisibile, può cioè mettere in forma la rete di rapporti che collega le cose nel loro movimento e dunque fornisce un'immagine della realtà incomparabilmente più completa proprio perché non la rispecchia ma la ricostruisce, la riorganizza. Questa riorganizzazione, inoltre, non avviene da una posizione esterna alla realtà stessa, perché il Kinoglaz sa di far parte della realtà posta sotto esame e lo denuncia continuamente.¹⁰⁸

E prosegue:

La dimensione politica si radica nella stessa ontologia dell'immagine presupposta dal Kinoglaz, in quanto immagine che dispiega la sua autentica essenza solo offrendosi a un'inesauribile ripresa, a un commento infinito, a una proliferazione interminabile e dunque a un incremento dell'interpretazione che richiede l'intervento di altri soggetti ed è legata in modo costitutivo alla riproducibilità tecnica, senza la quale non potrebbe propriamente sussistere. Ma l'intervento di altri soggetti è, al tempo stesso, un ampliamento della realtà posta sotto costruzione interpretativa. Ecco dunque il grande spazio pubblico e plurale della comunicazione cinematografica nel quale è possibile, interpretando attivamente il mondo, fare esperienza dell'altro e costruire l'orizzonte del consenso. Ne deriva, secondo una concezione del politico tanto lungimirante quanto in contrasto con quella sovietica, che l'esercizio effettivo del potere trae autorità dal libero convenire di una pluralità di soggetti attivi. Ne consegue inoltre che solo la riproducibilità tecnica può davvero garantire l'apertura e l'esercizio di un tale spazio pubblico e plurale.¹⁰⁹

¹⁰⁸ P. Montani, *Dziga Vertov*, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani 2003.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Quindi, per l'autore russo il cinema deve soffermarsi in quegli interstizi che si aprono tra la realtà e la sua rappresentazione, avendo come obiettivo ultimo quello di costruire (attraverso gli strumenti a sua disposizione) uno sguardo nuovo sul reale, reinventando i punti di vista e le prospettive che il dispositivo cinematografico di volta in volta propone. È un cinema quindi che sceglie consapevolmente di misurarsi con le derive tecniche e tecnologiche del cinema. È un cinema che deve anche farsi carico della dimensione politica, intendendo quest'ultima come una necessità intrinseca dell'immagine cinematografica, in quanto l'offrirsi ad una riproposizione infinita e ad un terreno di pubblico scambio garantisce l'autenticità della sua essenza. La volontà di aprire nuove visioni e nuovi scorci sul mondo e la necessità di caricare le immagini filmiche di apparati politici e sociali sono entrambe caratteristiche ben presenti nelle opere che verranno analizzate in questo lavoro.

Si pensi ai film di Armin Linke¹¹⁰, in cui il regista e fotografo combina una ampia gamma di tecnologie di elaborazione audiovisiva per offuscare e manipolare il confine tra la finzione e il reale, al fine di indagare la formazione degli ambienti naturali così come delle atmosfere urbane, in una interminabile ricerca dell'armonia tra uomo e reale.

Si pensi altresì ai lavori di Michelangelo Frammartino – figura di spicco nel panorama cinematografico e videoartistico italiano e internazionale – in cui le immagini non sono artefatti visivi frutto del lavoro immaginativo del regista, ma assumono sostanza nel momento in cui la macchina da presa incontra il reale. Non è un caso che i film di Frammartino non comincino

¹¹⁰ Il lavoro di Armin Linke verrà affrontato in maniera più sostanziale nel capitolo dedicato alle analisi filmiche. Per una sommaria presentazione dell'artista si rimanda al sito internet di riferimento: <https://www.arminlinke.com/>

mai con una sceneggiatura definita e dettagliata¹¹¹ quanto piuttosto con la volontà conoscitiva ed esplorativa dell'animo dell'autore, il quale si propone nei confronti del mondo con un atteggiamento di totale apertura creativa, lasciando che le immagini ottengano la loro forma dall'incontro e dalla mediazione, e interpretando il reale non come una sostanza perpetua e immutabile che si articola di fronte agli occhi dell'artista pronta per essere rappresentata, ma attribuendo al reale la sostanza dell'evento deleuziano, ovvero quel momento di mediazione tra il corporeo e l'incorporeo, tra la materia e l'idea¹¹².

2.2.2. Joris Ivens e il cinema politico

Nello stesso periodo in cui in Unione Sovietica prende forma il lavoro di Dziga Vertov, in Olanda comincia a operare Joris Ivens. Nato a Nijmegen il 18 novembre del 1898 da un imprenditore e fotografo olandese, Ivens, pseudonimo di George Henri Anton Ivens, si specializza in chimica fotografia prima di dedicarsi alla settima arte. Il suo esordio cinematografico,

¹¹¹ Pratica tipica anche di Dziga Vertov, nessuno dei suoi lavori infatti si basa sulla pedissequa riproposizione di un testo scritto a tavolino, quanto mira ad ingaggiare uno scontro creativo con il reale dal quale esportare stralci di vita e di realtà.

¹¹² G. Deleuze, *Logique du Sens*, Minuit, Parigi 1969.

Il pensiero di Deleuze riguardo alla concezione di evento è complesso e difficilmente riassumibile. Il filosofo francese propone di rivedere i concetti di essere e divenire, inserendosi in un dibattito lunghissimo che trova le sue origini nei discorsi di Parmenide e di Eraclito, intendendo definire un nuovo concetto di reale e di realtà. L'ontologia, secondo Deleuze, non va più quindi pensata come il risultato dato dalla somma tra una sostanza e gli incidenti a cui va incontro, e la grammatica non è più intesa come l'accostamento di predicato ad un sostantivo già dato in quanto tale. Questo approccio non-logico e non-ontologico sfida apertamente il pensiero comune, giungendo a definire il divenire non come un processo da contrario a contrario, ma piuttosto come un movimento continuo in cui i contrari coincidono e coesistono, attribuendo al divenire un'istanza continua, diveniente, e non istantanea. Per poter proporre e sostenere un così drastico cambio di paradigma, Deleuze propone un cambio di prospettiva che sposti il centro dell'attenzione dalla sostanza intesa aristotelicamente, quindi il sostantivo, l'entità immutabile, all'incidente, al momento di contrasto, e quindi di mediazione, dei contrari. L'accidente diventa sostanziale, e quindi diventa evento.

con *Il ponte* (*De Brug*, 1928), *Frangenti* (*Brangen*, 1929) e soprattutto *Pioggia* (*The Regen*, 1929) avvengono

all'insegna di uno sperimentalismo visionario, il cosiddetto cinema puro, dove l'elemento di realtà viene trasfigurato in una sorta di dinamismo visivo che rammenta l'estetica futurista. Convinto assertore della lotta di classe come strumento di liberazione dalle leggi e dalle costrizioni del capitale, Ivens (un tempo soprannominato wagnerianamente l'"olandese volante", ma noi preferiamo l'altra definizione di "cineasta errante") non si limitò, dunque, a registrare eventi che la storia presente forniva all'osservatore o all'uomo politico, ma volle essere con la macchina da presa ovunque lo esigessero lo sforzo del lavoratore salariato o le vittime delle guerre (e non più l'uomo nell'accezione flahertiana dell'eterno scontro con la natura, avendo bene in mente il fatto che non era quest'ultima da temere, ma l'uso strumentale che di essa ne fa il potere di sfruttamento capitalistico). La cinepresa registra i fatti al tempo stesso rivelandone le dinamiche interne, come ad esempio in *Borinage* (*idem*, 1934), realizzato insieme a Henri Storck, sulla condizione di sfruttamento dei lavoratori delle miniere del Belgio, primo film autenticamente militante distribuito sugli schermi d'Europa insieme al film di Buñuel *Terra senza pane*¹¹³.

L'opera di Ivens tradisce dunque fin da subito la passione per le dinamiche sociali e per la necessità di utilizzare la macchina da presa ai fini di un impegno politico radicale. L'autore olandese vuole imprimere le sue pellicole con immagini potenti, non caratterizzate da una bellezza effimera e vuota di significato. Non c'è in Ivens una ricerca stilistica uniforme – il suo approccio alla materia filmica non è teorico come quello di Vertov, senza che questo tuttavia significhi minare il valore espressivo dei suoi film –, ma una tensione visiva che lo porta a realizzare opere dal respiro corale, universale, consapevole del potere che le immagini hanno nell'influenzare e nel guidare il popolo. Ivens è molto più interessato a costruire opere che hanno impatto sul mondo che lo circonda, piuttosto che rimanere fedele ad un'estetica predefinita; per questo, all'interno di un *corpus* significativo (più di quaranta film in 60 anni di carriera) si possono identificare tematiche,

¹¹³ M. Fantoni Minnella, *Film documentario d'autore. Una storia parallela*, op. cit., p. 38.

tecniche e stili differenti. Come ricorda Fantoni Minnella in un passaggio in cui accosta Dziga Vertov, Robert Flaherty e lo stesso Joris Ivens: «Se nella storia del cinema il primo rappresentò la teoria (le sue elaborazioni teoriche sopravanzarono gli esiti artistici) e il secondo la poesia ([...]l'uomo in rapporto all'elemento naturale, Ivens, con il suo cinema "militante" e, dunque, l'instancabile presenza nelle più disparate latitudini, senza dubbio incarnò la dialettica»¹¹⁴. La natura dialettica del cinema, in questo caso del documentario, che impone la costruzione di una relazione tra spettatore e film, tra regista e mondo, tra regista e macchina da presa, e tra macchina da presa e soggetto. Su questa relazione Ivens ha costruito i suoi percorsi visivi che, non tradendo mai la ricerca dell'autenticità e del reale, imprime le sue opere di forme sperimentali e strategie tipiche dell'avanguardia. Si pensi a questo proposito a *Regen*, film di 15 minuti in cui Ivens si misura con la questione del tempo e dello spazio diegetico. L'intera opera si è sviluppata nell'arco di più di due anni di lavoro, ma per tutto il processo Ivens mantiene ben salda l'idea di costruire un racconto che si articoli nel corso di una sola giornata.

L'opera si apre con riprese di Amsterdam prima che la pioggia si riversi per le strade; ma il tema dell'acqua è già presente; si vedono infatti riprese di canali e corsi d'acqua sulle cui superfici la fioca luce del sole definisce sinuosi riflessi delle case della città. Le immagini seguenti, costruite attraverso un abile montaggio che alterna i tetti delle case, con i comignoli che sbuffano flebilmente, le navi attraccate al porto e le cime degli alberi appena mosse dal vento, contribuiscono a far crescere il senso d'attesa per l'evento che ormai sembra imminente, ovvero la pioggia. La città sembra in trepidazione, eppure allo stesso tempo immobile, consapevole che sta per accadere qualcosa che non può essere evitato e a cui bisogna solamente

¹¹⁴ Ivi, p. 42.

arrivare preparati. E infatti la pioggia arriva, ma Ivens, con estrema maestria, non ci mostra immediatamente le gocce di pioggia, ma si sofferma sul vento, che sfida un lenzuolo steso su un filo che cerca debolmente di resistere alle sue raffiche, oppure che si infila per i vicoli costringendo i passanti ad alzare il bavero della giacca e a calcare il cappello sulla testa, o ancora che fa convogliare enormi nuvole nere cariche di pioggia facendo volare via gli uccelli dai loro trespolti alla ricerca di un rifugio più sicuro. Il selciato di una strada comincia pian piano a bagnarsi, gocce sempre più frequenti scendono dal cielo, la pioggia è finalmente arrivata. Il ritmo del montaggio in questa sequenza si fa più rapido, più concitato, cerca di tenere il passo della pioggia che cade e dei personaggi della città che cominciano a muoversi più velocemente. Una ripresa a piombo sul manubrio di una bicicletta mostra l'uomo che la guida accelerare per giungere in un posto coperto, la finestra di una mansarda che viene chiusa in fretta e furia per evitare che la pioggia allaghi l'appartamento, la ruota di un'automobile che sfreccia sulla strada entrando nelle varie pozzanghere che incontra durante il cammino, e poi le centinaia di persone che passeggiano a piedi per la città, le quali pian piano aprono i loro ombrelli, rincorrendo le tettoie più spaziosa o i tram più vicini. Ivens decide poi di creare una sequenza in cui alterna il punto di vista della macchina da presa, da una parte riprende i cittadini muovendosi alle loro spalle – quelli che camminano per strada, coperti da capo a piedi di abiti pesanti e al riparo sotto i loro ombrelli, così come quelli al rifugio nei vagoni del tram, dei quali però sceglie di mostrare particolari quali le mani, le nuche, e gli abiti inumiditi dalla pioggia, o anche quelli che si muovono con la bicicletta, alla mercé delle intemperie e costretti a percorrere le strade evitando le pozzanghere sul loro percorso –, dall'altra sceglie progressivamente di elevare la macchina da presa, facendola scorrere sopra i tetti osservando il brulicare delle vie cittadine dall'alto, accomunando la

sua prospettiva a quella della pioggia. Con l'aumentare dell'intensità della pioggia le riprese si fanno via via più impersonali; la macchina da presa mostra i tombini allagati ai lati della carreggiata, le grondaie attraverso cui scorrono ingenti quantità d'acqua, i finestrini dei veicoli puntellati dalle gocce e i vetri delle finestre delle case sottoposti all'incessante tamburellare della pioggia. Ad un certo punto nel cielo, ancora coperto dai nuvoloni neri, comincia ad aprirsi uno spiraglio, segno che il sereno sta tornando sulla città di Amsterdam; le gocce si fanno sempre più diradate, le persone tornano a passeggiare per le strade senza bisogno dell'ombrello, i rami degli alberi non sono più scossi dal vento e le strade tornano ad essere asciutte.

In *Regen*, Joris Ivens costruisce un racconto orchestrandolo come se fosse un'esperienza corale; i dettagli, i particolari e gli oggetti che vediamo non si configurano in quanto protagonisti univoci e separati della narrazione, ma concorrono a formare un universo più complesso di situazioni. Costruzioni architettoniche, cittadini in movimento per le strade, automobili, biciclette, finestre e grondaie costituiscono un universo complesso e multiforme sul quale la pioggia agisce indisturbata. La macchina da presa inclinata verso il basso riprende una coltre di ombrelli che si muove isterica, rendendo le singole persone una massa indistinta, deumanizzando la persona. L'unica vera protagonista dell'opera resta la pioggia che, come la cinepresa di Ivens, osserva dall'alto la città e si riversa su di essa. In quest'ottica non è possibile ingabbiare il film nella stretta logica del documentare, ma risulta necessario scardinare i confini della narrazione documentaria classica. Ivens opera una scelta audace, destrutturando il piano della temporalità attraverso il montaggio, per poi ricostruirlo in seconda battuta affidandogli un nuovo portato di senso, affidando alle immagini l'esperienza della pioggia, piuttosto che un semplice resoconto visivo. *Regen* ha in nuce molti elementi del cinema moderno, anticipando il dibattito sull'alienazione del

cittadino e sulla spersonalizzazione dell'uomo nella società moderna capitalista; la pioggia che cade dal cielo fa perdere i tratti distintivi delle singole persone, assottigliando le loro differenze, appiattendoli sulla superficie piatta e indistinta della metropoli contemporanea. Un ulteriore elemento di interesse nella pellicola di Ivens è l'ombra che nelle immagini del regista olandese si eleva ad entità agente nello spazio scenico; allungandosi, deformandosi e assottigliandosi modella i corpi e gli oggetti che incontra giungendo, in alcune immagini, a riempire la quasi totalità del fotogramma, lasciando alla luce un esiguo spazio di manovra, come se Ivens stesse cercando di intrappolare i deboli raggi del sole negli angoli della città.

2.2.3. John Grierson e l'istituzionalizzazione del documentario

La figura di John Grierson, nella storia generale del cinema, è legata principalmente ai suoi scritti sul documentario; nel corso della sua carriera si è infatti prestato totalmente alla pratica cinematografica in una sola occasione, realizzando *Drifters* (1929), opera che racconta la vita difficile e tormentata dei pescatori di aringhe nelle acque del Mar del Nord. Nonostante la scarsità del suo repertorio filmico, Grierson ha assunto un ruolo prominente proprio in virtù delle sue elaborazioni teoriche sul cinema documentario, in particolare per la tematizzazione di quest'ultimo come genere specifico nel all'interno del vasto universo cinematografico¹¹⁵. Negli anni Venti e Trenta lavora tra l'Inghilterra e il Canada – collaborando in

¹¹⁵ F. Vatteroni, *John Grierson*, Enciclopedia del Cinema, Treccani, 2003, disponibile all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/john-grierson_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/john-grierson_(Enciclopedia-del-Cinema)/).

particolare con il National Film Board, grande istituzione cinematografica canadese – cercando di strutturare un modello di scuola documentaristica britannica. La sua visione della settima arte è profondamente legata al concetto di funzione politica e sociale dell'immagine; influenzato dalla visione degli autori sovietici – su tutti Sergej Ejzenšten e delle sue teorie sul montaggio – è sempre stato legato più alle sfumature comunicative di un'opera cinematografica piuttosto che a quelle estetiche, non mancando però di ricercare il confronto con approcci artistici diversi.

Dopo un incontro con Robert Flaherty negli Stati Uniti, mentre perfezionava gli studi di comunicazione, Grierson tornò in Inghilterra pubblicando scritti e dedicandosi allo studio dei nuovi mezzi di informazione e comunicazione. «Quest'attività destò l'attenzione di S. Tallents, segretario dell'Empire Marketing Board, l'ufficio governativo preposto a promuovere ricerche nel campo della produzione, conservazione e trasporto delle derrate alimentari dell'Impero Britannico»¹¹⁶. All'interno di questo ufficio Tallents assegnò a Grierson il compito di creare il *Film Unit*, un ente preposto alla propaganda tramite il cinema. Dopo la parentesi produttiva di *Drifters*, Grierson consolidò la sua posizione di organizzatore e di gestore della produzione documentaria al servizio della corona, riunendo intorno a sé diversi documentaristi quali Paul Rotha e Basil Wright, al fine di creare un gruppo di lavoro sensibile ai temi della realtà e delle sue possibili rappresentazioni. Fu in questi anni che «teorizzò che il documentario dovesse essere uno strumento per riformare la società britannica secondo un ideale di etica sociale, un mezzo fondamentale per offrire un quadro della realtà, delle sue trasformazioni e dei suoi problemi agli uomini e indurli a tentare di risolverli»¹¹⁷. L'idea di Grierson, teorizzata in diversi scritti, è che la vera

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

sfida di quegli anni è quella di rendere l'ordinario straordinario, e non interessarsi esclusivamente dello straordinario (quindi della finzione), spostare l'attenzione, far sì che gli spettatori siano consapevoli della grandezza e della varietà del mondo che li circonda, al fine di renderli cittadini più preparati e più impegnati socialmente. Per far questo, Grierson è consapevole che non basta passivamente registrare gli avvenimenti all'inseguimento di un'ideale oggettivo di realtà (seppur questa rimanga sempre il riferimento principale di ogni opera che si voglia fregiare del titolo di documentario); ma bisogna mettere in campo il “*creative treatment of actuality*”, un trattamento creativo della realtà, che parte dalla materia del reale, dalle sue manifestazioni singolari, ma che non viene passivamente impresso sulla pellicola, ma viene preso, smontato, modificato e riassemblato per rispondere alle esigenze propagandistiche dell'Empire Marketing Board Film Unit. Questo approccio, legato certamente a logiche non di stampo artistico quanto piuttosto politiche e commerciali, nasce comunque dalla volontà di Grierson, così come degli artisti legati al suo gruppo, di slegare la pratica documentaria dal mero fine documentale.

2.2.4. Sinfonie urbane. La metropoli come una tela pittorica

Volendo allargare la prospettiva, gli anni Venti e Trenta del Novecento sono il periodo in cui i documentaristi di tutta Europa¹¹⁸ si interessano della condizione dell'uomo moderno, scegliendo di studiarne e rappresentarne la vita, le relazioni, il lavoro e la società in cui è immerso. Uno degli aspetti che più attira il lavoro di questi registi è sicuramente il rapporto che sussiste tra

¹¹⁸ In quel periodo i documentaristi statunitensi sono più interessati al rapporto tra uomo e natura, soprattutto la natura selvaggia, come succede per esempio in *Nanook of the North* (*Nanook l'eschimese*, 1922) di Robert Flaherty.

l'uomo e l'ambiente in cui vive, ovvero la città. L'espandersi dei confini urbani e lo svilupparsi dell'organizzazione sociale sempre più legato alle dinamiche cittadine, ispira diversi registi a realizzare opere che raccontino la loro o le altre metropoli. Nonostante la stagione delle city symphonies non si possa considerare un movimento strutturato – non c'è una logica di fondo che accomuna i registi dal punto di vista estetico, così come la rappresentabilità della città è legata a doppio filo alla configurazione della stessa, portando inevitabilmente a creare opere diverse per stili, forme e intenzioni – è importante sottolineare come sussista un sentimento diffuso verso la necessità di utilizzare gli strumenti cinematografici per catturare «a portrait of daily life within a city attempting to capture something of the city's spirit»¹¹⁹. Tuttavia, questa spinta rappresentativa non si articola semplicemente secondo i canoni dell'indessicalità fotografica e dell'oggettività della narrazione (più comuni ai *reportage* o ai *newsreel*); bensì sceglie di costruire un percorso visivo sostenuto da tagli di montaggio gestiti come se fossero dei movimenti sinfonici, quindi strettamente legati ad un impianto musicale. Questa caratteristica allontana le opere dai ristretti confini della documentazione, spingendole invece verso i limiti dell'arte visiva o, visto il periodo di cui si sta parlando, dell'avanguardia. Scott McDonald, in *Avant-Doc: Intersection of Documentary and Avant-garde cinema* (S. McDonald, 2014), sostiene infatti che «these films have been claimed by both avant-garde and documentary history»¹²⁰, così come Alan Leonard Rees¹²¹ in *A History of Experimental Film and Video* (A.L.Rees, 2011) ritrova elementi di connessione tra sinfonie urbane e arte moderna,

¹¹⁹ A. Barrett, *The sound of silents: is it time to revive the 'city symphony' film genre?*, The Guardian, 24 settembre 2014.

¹²⁰ S. McDonald, *Avant-Doc: Intersection of Documentary and Avant-garde cinema*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 5.

¹²¹ A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.

confermando ulteriormente il prolifico scambio che in quel periodo avviene tra la forma documentaria e le spinte avanguardistiche e sperimentali.

Il ruolo che le sinfonie urbane ricoprono nell'analisi che qui si propone è dunque decisivo, proprio perché in queste pagine si vogliono rintracciare i percorsi che hanno portato le forme del documentario a intrecciarsi con le spinte avanguardistiche e sperimentali in uno dei periodi più floridi dal punto di vista artistico del Novecento. Come osserva Fantoni Minnella: «Nel concepire l'idea di una 'sinfonia urbana', ai cineasti degli anni Trenta [...] non fu per niente estraneo il ruolo svolto dalle metropoli tra le due guerre e dei suoi sviluppi contemporanei» aggiungendo più avanti: «se volgiamo lo sguardo più indietro, in direzione delle avanguardie, è nel futurismo che troviamo il dinamismo delle città in pieno sviluppo, le folle vocianti, i rumori e i suoni meccanici che avvolgono l'uomo, il cittadino»¹²². Nasce dunque in questo contesto, stimolato da una parte dalla volontà di testimoniare lo sviluppo urbano e dall'altro dalla nuova prospettiva offerta dallo sguardo delle avanguardie

l'idea di una rappresentazione dinamica della città reale, non più somma di invenzione e d'immaginario, ma città fisica dentro cui positivamente specchiarsi, segno di un'inquietudine e desiderio di confrontarsi con quella macchina abnorme e collettiva che chiamiamo metropoli, come la New York di Paul Strand e di Robert Flaherty, oppure la Berlino di Walter Ruttmann in *Berlino – Sinfonia di una grande città (Berlin – Die sinfonie der Großstadt, 1927)*¹²³.

La New York di Paul Strand in *Manhatta* (*id*, 1921) è un'esplorazione della durata di sette minuti attraverso le forme, i contrasti, i ritmi e i movimenti della metropoli, realizzata da un fotografo (Paul Strand) e da un pittore (Charles Sheeler), a dimostrazione dell'interesse suscitato dalle possibilità

¹²² M. Fantoni Minnella, *Film documentario d'autore. Una storia parallela*, op. cit., p. 63.

¹²³ *Ibid.*

del dispositivo cinematografico nella rappresentazione degli spazi di condivisione umana in artisti provenienti da altre discipline, oltre che a testimonianza della strettissima relazione tra documentario ed arte moderna. Come sostiene Sarah Jilani

The height of *Manhatta*'s angle of framing is ultimately fragmented by its own limits; the detachment induces a sense of temporal and spatial inertia. Trying to encompass the whole, shots from such heights are returned to repeatedly throughout the film, varying in their direction and content but offering similar panoramas of Manhattan's rooftops and skyscrapers. Although Alexander Graf in *Avant-Garde Film* labels them contemplative shots (perhaps "take", the duration of a shot, is what he means, as by "contemplative" he seems to suggest *Manhatta* lingers long on its panoramas), there is nonetheless an anxiety in them that suggest that simultaneous disintegration and re-accumulation of elements characteristic of urban modernity. It is as though too much, in too unstable a spatio-temporal state, is trying to be taken in and re-represented as the totality of presentness, even as such flux is inevitably generated by the enforced juxtapositions of urban life¹²⁴.

La Berlino di Walter Ruttmann in *Berlino – Sinfonia di una grande città* (*Berlin – Die sinfonie der Großstadt*, 1927) è una città che si sta lentamente risollevando dagli effetti disastrosi della Prima Guerra Mondiale e che viene catturata dalla macchina da presa del regista in «un'opera grandiosa che, nel celebrare la modernità nascente [...] inglobava nel proprio immaginario elementi visivi dell'estetica futurista [...]. La metropoli, quindi, diventa il luogo deputato delle lotte sociali e dei destini di intere nazioni, ma al tempo stesso, oggetto di fascinazione per moderni cineasti»¹²⁵.

Anche in Francia si vede l'apparizione di opere di questo tipo, anche dal carattere più impegnato e non concentrate esclusivamente sulla suddivisione ritmica della metropoli; ad esempio *À propos de Nice* (*A proposito di Nizza*,

¹²⁴ S. Jilani, *Urban Modernity and Fluctuating Time: "Catching the Tempo" of the 1920s City Symphony Films*, in *Sense of Cinema*, n. 68, settembre 2013, disponibile all'indirizzo <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/urban-modernity-and-fluctuating-time-catching-the-tempo-of-the-1920s-city-symphony-films/>

¹²⁵ M. Fantoni Minnella, *Film documentario d'autore. Una storia parallela*, op. cit., p. 63.

1930) di Jean Vigo è film profondamente influenzato dalle componenti surrealiste e espressioniste delle avanguardie, che espone gli aspetti più sordidi della vita sulla Costa Azzurra, alternando riprese che mostrano il lusso in cui è immersa la società alto-borghese dei casinò e dei locali di classe con scene in cui i protagonisti sono i poveri, i proletari alla ricerca di un lavoro che li aiuti ad arrivare a fine giornata. Si può leggere in quest'opera un'influenza vertoviana¹²⁶ nell'assenza di didascalie e nella volontà di catturare il reale seguendolo con l'occhio attento e partecipativo della cinepresa.

Sempre in Francia, Alberto Cavalcanti, regista brasiliano naturalizzato francese che lavorò negli anni Venti con Marcel L'Herbier e John Grierson, realizza *Rien que les heures* (id, 1926), mentre André Sauvage filma *Études sur Paris* (id, 1928). In Olanda, invece, come si è visto in precedenza con *Regen* (Pioggia, 1929) ma anche con *De Brug* (Il ponte, 1928), è Joris Ivens a proporre le opere più radicali e innovative.

Il periodo di massimo splendore delle sinfonie urbane si concentra nel decennio 1925 – 1935; infatti dopo la Seconda Guerra Mondiale le grandi città e le metropoli sono quasi tutte da ricostruire, distrutte dai bombardamenti. Bisognerà attendere la fine del secolo e i primi anni del nuovo millennio «per assistere ad una sorta di curiosità nuova, di attenzione allo sviluppo frenetico delle città, trasformatesi nel frattempo in megalopoli»¹²⁷. Rinasce quindi nuovamente l'attenzione verso la struttura e la composizione urbana, in un periodo in cui la società attraversa un radicale cambiamento dal punto di vista tecnico e tecnologico; l'avvento dei dispositivi digitali, il *digital turn* di cui si è già parlato in precedenza e la moltiplicazione delle piattaforme e degli schermi che hanno radicalmente

¹²⁶ Vista la presenza nella produzione del fratello di Vertov, Boris Kaufman.

¹²⁷ M. Fantoni Minnella, *Film documentario d'autore. Una storia parallela*, op. cit., p. 66.

mutato il panorama audiovisivo in cui viviamo oggi. Questi due fattori hanno contribuito alla creazione di nuove opere che si interrogassero sui limiti, sulle possibilità e sulla morfologia degli spazi che abitiamo. In Italia, un paese in cui non sono mai stati numerosi gli esempi di sinfonie urbane, si può ricordare l'iniziativa di Exposed¹²⁸, piattaforma che ha scelto Milano come soggetto della sua indagine e che nel 2014 organizza un laboratorio di esplorazione della città dal titolo *Sinfonie Urbane*, in cui artisti visivi, filmmaker e registi erano invitati a rappresentare il paesaggio urbano e i suoi numerosi cambiamenti. Tra gli artisti presenti il lavoro di Luca Ferri e Giulia Vallicelli, *Ridotto Mattioni* (2014), si muove tra le strade di Milano alla ricerca delle architetture realizzate da Luigi Mattioni nel secondo dopoguerra, una delle figure di spicco del boom economico milanese. I suoi edifici, simbolo del passaggio tra le epoche della città, vengono ricercati attraverso una struttura circolare. La scelta degli artisti di girare il film in super8, per poi trasferirlo su supporto digitale rimanda alla volontà di ripensare il dispositivo attraverso le sue forme arcaiche, trovando nuove modalità per la sua applicazione nel presente, seguendo un'idea anacronistica di film. Le immagini in bianco e nero, con elevati contrasti e dalla grana grossa, rimandano a una dimensione passata, a un immaginario classico e prestabilito; quando si scontrano con la dimensione digitale, una superficie più asettica, meno sporca, creano un cortocircuito che immediatamente fa evadere i soggetti inquadrati da un momento storico preciso, elevandoli a universali.

Estremamente stimolante e ricco di spunti di riflessione è il lavoro di Matteo Pasin, *Molar Formation, Urban Cut* (2014), per le musiche di Uktu Tavit. In questo video di cinque minuti girato e montato interamente in

¹²⁸ Exposed è una piattaforma di ricerca che attraverso il cinema, la fotografia, la videoinstallazione e altri media si propone di investigare la città di Milano nelle sue forme e nella sua struttura.

digitale, Pasin attraversa le strade caotiche e in perpetuo movimento alla ricerca dell'organizzazione dello spazio urbano. La batteria suonata compulsivamente da Tavit non permette allo spettatore di soffermarsi sulle immagini, obbligandolo a cogliere solo la superficie esterna. L'opera, divisa in capitoli tematici – l'uomo, l'architettura, i mezzi di trasporto – è realizzata in stop-motion, tecnica che rimanda ad una dimensione estremamente arcaica del cinema¹²⁹, che tuttavia serve a inquadrare perfettamente la frenesia della vita moderna in cui si riesce a catturare solo delle brevi e fugaci immagini e non a soffermarci sull'interesse del quadro.

In *E Just Be There* (2014), Irene Dioniso e Nadia Pugliese si confrontano con la retorica comunicativa che fa da corollario ai grandi eventi che hanno attraversato la città di Milano nel corso del secolo scorso. «Attraverso una ricerca di tipo semiologico sul linguaggio utilizzato in un campione scelto di campagne pubblicitarie [...] riflettono sull'uso delle immagini, delle musiche, delle voci e del comparto grafico»¹³⁰. L'installazione, che si articola sul piano audiovisivo, su quello materiale e su quello grafico, è composta da un video anaglifico – ovvero un filmato, composto da due immagini stereoscopiche sovrapposte e riprodotte su un display luminoso che danno l'illusione della profondità e del rilievo se osservati con occhiali filtrati da lenti rosse e verdi –, e da materiale di ricerca cartaceo e grafico della storia pubblicitaria di Milano. I formati audiovisivi si alternano tra 16 mm, 35 mm, super8, DV e HD, creando anche in questo caso un cortocircuito temporale in cui diverse epoche convergono nel presente nell'ottica di una riappropriazione e riconfigurazione dei linguaggi tipici di epoche passate,

¹²⁹ Già a pochi anni dalla nascita del dispositivo si possono trovare tentativi di dar vita a oggetti inanimati tramite lo stop motion. Si pensi a *The Humpty Dumpty Circus* (A. E. Smith, 1897), o *the Sculpture Nightmare* (B. Bitzer, 1908), ma anche al diffuso utilizzo della tecnica del passo uno fatto da Georges Méliès.

¹³⁰ Estratto preso dalla descrizione che accompagna l'installazione sul sito dell'artista Nadia Pugliese, reperibile all'indirizzo <https://nadiapugliese.it/E-Just-be-there>.

offrendo ancora una volta la possibilità di affrontare la tematica del recupero e della riattivazione di tecniche e strutture materiali provenienti da epoche passate della storia del cinema e dell'audiovisivo, nuovamente intercettate e riproposte in chiave originale nella contemporaneità.

La riflessione sul rapporto tra uomo e spazi abitabili è anche al centro del lavoro di Lorenzo Casali e Micol Roubini *Outer Dark* (2014); un filmato di 8 minuti girato e montato interamente in digitale, con l'obiettivo di raccontare i luoghi relegati alle periferie dell'immaginario collettivo, tutto ciò che circonda le piazze principali, i centri di aggregazione sociale più gloriosi e sfavillanti. I protagonisti di questa sinfonia urbana, punteggiata da una colonna sonora composta da stralci di conversazione catturati via radio, sono dunque gli edifici pericolanti e quelli in rovina, gli spazi inutilizzati dove fioriscono i rottami delle Grandi Opere, i parcheggi abbandonati e le vie poco frequentate.

L'iniziativa di *Exposed* risulta essere non tanto una risolutiva dimostrazione di una nuova epoca di sperimentazioni nel campo della rappresentazione del reale paragonabile alla stagione delle avanguardie degli anni Venti e Trenta, quanto piuttosto un segnale evidente di una tensione che porta gli artisti contemporanei ad interrogarsi sul dispositivo e sulle sue possibilità guardando produttivamente al passato.

L'indicazione che iniziative di questo tipo forniscono – insieme ad altre che saranno analizzate nelle prossime pagine – sembra dunque essere la necessità di riorganizzare il dispositivo audiovisivo per rappresentare in reale in un'epoca, quella in cui viviamo, in cui, come si è visto nel capitolo precedente, il panorama dei media e dei dispositivi di creazione e diffusione si sta rimodellando sotto la spinta di nuove spinte tecnologiche e di nuovi impulsi estetici e stilistici, costringendo i nuovi autori a confrontarsi e a sperimentare nuove modalità per raccontare una storia.

2.3. Documentario e Avanguardie: strade parallele, percorsi intrecciati

Ritorniamo un attimo agli anni Venti e Trenta. Nel suo saggio del 2001, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*¹³¹ Bill Nichols opera un efficace tentativo di rilettura della storia del cinema documentario, andando alla ricerca delle sue origini e individuando gli elementi che lo contraddistinguono dalle altre forme cinematografiche. La proposta che Nichols avanza in questo testo è di rileggere interamente la letteratura classica sul tema alla luce dell'influsso che le tensioni moderniste hanno avuto nella definizione della forma documentaria. In principio Nichols ricostruisce la genealogia del documentario:

Louis Lumiere's first films of 1895 demonstrated film's capacity to document the world around us. Here, at the start of cinema, is the birth of a documentary tradition. Robert Flaherty's *Nanook of the North* (1922) added plot development, suspense, and delineated character to recordings of the historical world. He gave the documentary impulse fresh vitality. And, in 1929, John Grierson, the documentary film movement's greatest champion, used his own film portrait of North Sea fishing, *Drifters*, to convince the British government to establish a filmmaking unit within the Empire Marketing Board, an agency charged with the circulation of food products and the promotion of "empire" as, in Grierson's words, not the "command of peoples" but "a co-operative effort in the tilling of soil, the reaping of harvests, and the organization of a world economy."¹³²

¹³¹ B. Nichols, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, in "Critical Inquiry," vol. 27, no. 4, 2001, pp. 580–610. Su questi temi, e in uno sviluppo germinale, si veda anche il suo: B. Nichols, *Documentary, Theory and Practice*, in "Screen", 71,4, 1976, pp. 34-48.

¹³² *Ivi*, p. 581.

In opposizione a quella che lui chiama “*the familiar story of documentary’s ancestral origins*”,¹³³ che vede il documentario come una semplice evoluzione – in termini naturalistici e progressisti – delle capacità di documentazione insite nel mezzo cinematografico già ai suoi primordi, Nichols sostiene che il documentario come forma cinematografica prende forma nel periodo a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, in particolare grazie alla spinta di quattro fattori: l’indessicalità fotografica, ovvero la capacità della macchina da presa di registrare in modo oggettivo la realtà, la struttura narrativa, le tecniche di frammentazione moderniste e un insieme di strategie retoriche orientate alla persuasione sociale, elemento estremamente significativo in un periodo storico in cui il cinema viene visto dai governi e dai regimi autoritari come un mezzo per muovere le masse. Tra questi, il terzo elemento – le tecniche di frammentazione – è quello su cui Nichols concentra maggiormente l’attenzione in quanto quello meno considerato nella tradizione storico-critica sul documentario¹³⁴. In particolare, Nichols sostiene che queste tecniche di frammentazione, utili al fine di distinguere i documentari dai *newsreels* e dai resoconti di cronaca, tendevano a spostare l’attenzione dalle finalità che nel documentario venivano individuate: « The proximity and persistence of a modernist aesthetic in actual documentary film practice encouraged, most notably in the writings and speeches of John Grierson, a repression of the role of the 1920s avant-garde in the rise of documentary. Modernist elitism and textual difficulty were qualities to be

¹³³ *Ivi*, p. 583.

¹³⁴ Artisti come Buñuel, Vigo, Vertov e Ivens, tra gli altri, hanno elaborato percorsi, all’interno delle loro opere, alternando l’attenzione verso la forma – in linea con la tradizione modernista – e l’attenzione verso l’impatto sociale – in linea con le tensioni documentaristiche; molti di questi film, tra cui *Fievre* (Louis Delluc, 1921), *Le retour à la raison* (Man Ray, 1923), *Ballet mécanique* (Leger, 1924), *La meccanica del cervello* (*Mechanika golovnogo mozga*, Vsevolod Pudovkin, 1926), *De Brug – Il ponte* (Joris Ivens, 1928), *Un chien andalou* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1928), *Chelovek s kino-apparatom – L’uomo con la macchina da presa* (Dziga Vertov, 1929), *Regen – Pioggia* (Joris Ivens, 1929), *À propos de Nice* (Jean Vigò, 1930), affermano la prossimità di un’esplorazione modernista alla pratica documentaria.

avoided»¹³⁵. Tra le motivazioni che lo studioso individua come causali la principale, a suo dire, è che l'attività documentaria prende forma in un periodo storico in cui il cinema si pone al servizio degli sforzi delle Nazioni di costituire e rafforzare il concetto di identità nazionale negli anni '20 e '30. Il ruolo dei documentari è quello di sostenere o criticare il potere stabilito, approfondire tematiche di interesse sociale, fornire nuove prospettive su argomenti o situazioni private e pubbliche; per questo motivo, per fronteggiare il potenziale radicale dei film: « The formation of a documentary film movement required the discipline that figures like Grierson in Great Britain, Pare Lorentz in the United States, Joseph Goebbels in Germany, and Anatoly Lunacharsky and Alexander Zhadanov in the Soviet Union provided for it to serve the political and ideological agenda of the existing nation-state»¹³⁶.

Sulla scorta della strada individuata da Nichols, anche Malte Hagener nel suo libro *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, dedica un capitolo a esplorare il rapporto tra pratiche documentarie e tecniche avanguardistiche. Muovendo persuasivamente dalle analisi di due film, realizzati nello stesso anno, come *Drifters* (John Grierson, 1929), caposaldo della tradizione documentaria, e *Melodie der Welt* (Walter Ruttmann, 1929), opera più propriamente legata all'avanguardia, Hagener sostiene non soltanto che avanguardia e documentario dialoghino in modo sostanziale negli anni Venti, ma che le spinte avanguardistiche e moderniste rappresentino un elemento decisivo per l'istituzionalizzazione della forma documentaria¹³⁷; scrive Hagener: “They

¹³⁵ B. Nichols, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, cit., p. 582.

¹³⁶ *Ivi*, p.583.

¹³⁷ Né Nichols né Hagener ricorrono alla formula di “documentario sperimentale” – col rischio di generare un sottogenere: entrambi insistono piuttosto nel valorizzare tensioni culturali e stilistiche afferenti ai due sistemi retorici e formali. Con riferimento al contesto italiano dell'epoca si veda M. I. Bernabei, *La linea sperimentale. Un percorso di ricerca attraverso quarant'anni di cinema documentario italiano*, Editrice La Mandragola, Imola 2013; si tenga conto però che

mark a moment of intersection in film history where the film avant-garde rubbed shoulders with the documentary in a contradictory manner around issues such as abstraction and realism, independence and commission, fiction and non-fiction, colonialism and the other”¹³⁸. Non sono gli unici film in cui Hagener riconosce una forte correlazione tra queste due componenti, citando il caso di *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov, *A proposito di Nizza* (*A propos de Nice*, 1930) di Jean Vigo e *Uomini di domenica* (*Menschen am Sonntag*, 1930) di Robert Siodamk e Edgar G. Ulmer, ma nell'analisi proposta dall'autore queste due pellicole risultano essere due cartine tornasole particolarmente accurate. Per comprendere quali sono le ragioni che si celano dietro alla possibilità che due registi così diversi realizzino film che condividono così tanti elementi in comune, Hagener propone di compiere un'analisi che si muova «backward and forward in time simultaneously»¹³⁹, ovvero simultaneamente avanti e indietro nel tempo; risulta necessario allargare la prospettiva temporale, cominciando dalla contestualizzazione storica.

Walter Ruttmann realizza questo film dopo aver realizzato uno dei suoi maggiori successi, ovvero *Berlino. Sinfonia di una città* (*Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt*, 1927). Ricorda Hagener:

The film stylistically follows *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* by rhythmically editing the material together according to formal principles of musical phraseology. The material, framed by a (fictional) story of a sailor (Iwan Kowal-Samborski) and his girlfriend (Renée Stobrawa), is arranged in three parts dealing with the life and cultures of different places; it is not a chronological account of the ship's itinerary.¹⁴⁰

l'impostazione data dall'autrice privilegia una selezione ex-post dei casi più esplicitamente debitori di un formalismo modernista, scostandosi in parte dall'impostazione genealogica generale di Nichols e Hagener.

¹³⁸ M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 206.

¹³⁹ *Ivi*, 207.

¹⁴⁰ *Ibid.*

L'opera di Ruttmann viene spesso considerata come il principio della fine dell'avanguardia, mentre *Drifters*, continua Hagener:

is normally considered the origin of the British documentary movement of the 1930s and 1940s [...]. *Drifters* [...] is a promotional film for herring fishing in the North Sea and was commissioned as the first film of the newly formed EMB film department. Incidentally [...] the film premiered alongside Sergei Eisenstein's *BRONENOSSEZ POTEMIN* (SU 1925) which Grierson himself had prepared for its English release and Walt Disney's *THE BARN DANCE* (US 1929). Grierson was able to build on the strength of the public success of this film and was able to establish a film unit of considerable importance [...]. While film history situates Grierson firmly in the genealogy of the documentary, Ruttmann belongs to the avant-garde, two schools of filmmaking normally quite different. But then again, when one looks closely at the labels that film history has placed on filmmaking practice in the late 1920s, a measure of overlap emerges. In a way the avant-garde provided a kind of Rorschach test in which most observers would recognize what s/he was interested in because the avant-garde marked a moment of overlap and intersection.¹⁴¹

L'indagine storica appena conclusa apre indubbiamente un ulteriore livello problematico. Perché è così preminente il ruolo svolto dalle avanguardie storiche e dagli autori del passato nell'indagine dei meccanismi con cui si muove il cinema documentario contemporaneo? Quali sono i motivi per cui si è scelto di guardare al passato – quasi agli albori del cinema – per cercare di comprendere il contemporaneo? La risposta ci proviene dal lavoro svolto dalla *Media Archaeology* e in particolare da Thomas Elsaesser. Nel suo saggio *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History*, lo studioso propone una lettura in parallelo del cinema all'inizio del secolo scorso e del cinema all'inizio del nuovo millennio. L'intenzione che lo guida è quella di indagare il cinema dal 2000 in poi alla ricerca dell'*epistème*, ovvero dell'insieme delle conoscenze di quello specifico campo, al fine di porla in parallelo con l'*epistème* del cinema del 1900.

¹⁴¹ *Ivi*, 208-209.

Afferma Elsaesser:

If “1900” has become a distinct “episteme,” especially when framed within our present historical moment of “2000,” then the most evident reasons are not the round numbers *per se*. Rather, each year can stand metaphorically for a “turn”: that is, they mark the “beginning” of a momentous media change, as well as an “end” or *fin de siècle* of a particular worldview, signifying rupture and revolution, while in other respects showing many features of continuity and evolution.¹⁴²

Se si osserva attentamente, in entrambi questi momenti storici si assiste allo sviluppo e alla convergenza di fenomeni del tutto eterogenei in un singolo frammento temporale, in un singolo dispositivo o in una singola tecnologia (ad inizio Novecento il cinematografo catalizza decenni di ricerche in un singolo strumento, nel 2000 la nascita del web e le tecnologie digitali convogliano strumenti e pratiche profondamente diverse in un apparato unico). Inoltre, prosegue Elsaesser:

The conjuncture of “writing” (*graphein*) and “movement” (*kinesis*), of “seeing” (*skopein*) and “life” (*zoe*, *bios*, *vita*), accurately maps the semantic fields around which cluster not just mid- and late nineteenth-century obsessions, but an equally contemporary need at the beginning of the twenty-first century to redefine what is inscription, trace, and writing in relation to the body, the senses, with regards to consciousness and memory, and how these technologies of “vision,” “movement,” and “presence” connect to “life,” “energy,” “bio-power,” and the *élan vital* [...]. A century later, our cultural histories of the cinema, now increasingly reformulated under the overwhelming impact of the digital, are also unsure if and where to locate the epistemic break, or to assume that, indeed, nothing is new : is the digital image a radical rupture ? Does it signal the death of cinema? Or does it amount to a mere continuation of mechanically produced images by other means? If around 1900 practitioners of the kinematograph still felt no need to decide between staging actualities and displaying scenic views, between telling stories and performing visual gags, between recording medical experiments and assisting the military, between developing prostheses for the hard-of-hearing and optimizing athletic performances, then the internet similarly combines the functions of the newspaper and the post office with those of book publishing and the library, all the while providing (or “emulating”) many of the services previously supplied by the “old” audiovisual media of

¹⁴² T. Elsaesser, *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History*, in A. Gaudreault (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ, USA 2012, p. 587.

information, communication, and entertainment: radio, gramophone, television, telephony – and, of course, the cinema.¹⁴³

Per poter meglio spiegare il ragionamento e illustrare la metodologia dietro la scelta di far dialogare il cinema delle origini con il cinema contemporaneo, Elsaesser procede in una disamina delle letture che nel corso del XX secolo sono state date del cinema delle origini e della comparsa delle principali teorie che si ponevano il compito di dar forma alle pratiche cinematografiche del passato. Egli evidenzia come ci sia stata un progressivo cambiamento dell'oggetto di indagine, passando da una Storia dei film, intesi come forma, ma anche come testo, ad una Storia del cinema, intesa come interdipendenza tra film, tecnologie, pratiche produttive e pratiche spettatoriali. La maggiore attenzione posta sul complesso insieme di elementi che comprende il cinema ha contribuito a contestualizzare meglio in termini storici cosa si intende per apparato cinematografico, « which turned out not only to be less monolithic and rigid than its theory [...], but also proved itself a more adaptable and thus more historically variable dispositif . If dispositif is indeed to be a useful term to describe the assemblage of heterogeneous elements that have to work together in order to produce certain effects we identify with the cinema, then it needs to be grasped as more mutable in both its constitutive elements and its effects.»¹⁴⁴ Un dispositivo come forma aperta dunque, come è già stato illustrato e approfondito nel primo capitolo. Un dispositivo che si modifica e prende la forma dell'ambiente mediale, sociale e tecnologico che lo circonda. Nei due momenti storici evidenziati da Elsaesser – in questi due *epistème* – il dispositivo cinematografico è sottoposto a una costante tensione, rendendo produttiva – se non addirittura necessaria – una lettura della contemporaneità alla luce e in relazione con le pratiche del passato: « The example of early cinema suggests, as the ground-rule for studying the

¹⁴³ *Ivi*, p. 589.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 604.

cinema of any period, including the present one, that at any given point in its history, the cinema has always been in transition and transformation , as well as achieved and fully aware of itself»¹⁴⁵. Il collegamento storico tra due momenti, uno del passato e uno della contemporaneità, offerto dall'analisi di Elsaesser può essere ripreso e applicato anche nel caso dello studio del documentario contemporaneo. Non si sta cercando di affermare che sia l'unica strada percorribile, il solo modo per occuparsi e per capire fino in fondo le pratiche documentarie di oggi; tuttavia ci si è resi conto che muoversi su questo sentiero può essere fruttuoso. Se il dialogo con il passato è sempre stato una prerogativa del cinema e se l'inizio del XX secolo e l'inizio del XXI si configurano come momenti in cui i cambiamenti tecnologici e sociali risultano significativi ai fini dei processi creativi, allora la scelta di proporre un'analisi a passo di gambero, osservando le opere della contemporaneità alla luce delle pratiche e degli stili del passato, trova un fondamento e propone interessanti e suggestive linee di sviluppo.

2.4. I nuovi luoghi del documentario

Prima di procedere con l'analisi delle pratiche documentarie contemporanee in Italia, occorre fare un'ulteriore necessaria premessa. Nelle pagine precedenti si è cercato di porre principalmente l'attenzione su alcune dinamiche che hanno caratterizzato il cinema documentario nel corso del Novecento mantenendo una prospettiva ampia e internazionale. Tuttavia, essendo il lavoro qui proposto un'indagine sul documentario in Italia nel nuovo Millennio, risulta altresì importante ripercorrere alcuni momenti della storia del documentario nel nostro paese. Si è già parlato della questione dello sperimentale all'interno dei GUF, i gruppi universitari fascisti che per

¹⁴⁵ *Ivi*, 605.

primi tentano di dare una definizione a questo termine. Eppure, anche in periodi successivi la questione della sperimentazione diventa pregnante per alcuni autori e in alcune stagioni del cinema nostrano. In particolare, gli anni Sessanta e Settanta possono essere ricordati come «anni davvero rivoluzionari, in cui il cinema ha messo filosoficamente in discussione i suoi statuti e ingenerato estetiche che si sono riversate nel più vasto alveo del consumo mediale»¹⁴⁶. In quegli anni nasce ad esempio Filmstudio '70¹⁴⁷, luogo di incontro, di discussioni e di pratiche cinematografiche influenzate da diverse contaminazioni mediali e ispirate al «tentativo che hanno fatto le generazioni *beat* [di] ricercare all'interno dell'individuo una nuova carica, una nuova sorgente di moralità e di vita»¹⁴⁸. Come è stato individuato da Marco Bertozzi: «Per gli autori vicini all'idea documentaria i risultati sono rivoluzionari: espulsione della *voice over* paradvina, abbandono dei paradigmi dell'«oggettività», rielaborazione del tempo filmico in linearità non vettoriali [...], ibridazione figurativa tra arti e generi differenti, introduzione dell'autobiografico quale forma patemica del comunicare»¹⁴⁹. La sperimentazione in quegli anni si concretizza in maniere e in modalità diverse. In certe opere il discorso si fa politico, la ricerca estetica viene tralasciata a favore di un'attenzione maggiore per l'attivismo e per l'impatto sociale che le opere possono avere, si pensi a *La fabbrica*, film del 1971 di Alberto Lauriello, frutto di tre anni di lavoro da parte degli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia, ma anche a *Viva il 1° maggio rosso e proletario* (Marco Bellocchio, 1968). In altri film, è la ricerca e la

¹⁴⁶ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, p. 203.

¹⁴⁷ Associazione culturale romana nata nel 1967 da un'idea di Americo Sbardella, Annabella Miscuglio e Paolo Castaldini.

¹⁴⁸ M. Mancini, R. Tomasino, *Ricerca e contestazione. Conversazione con Alfredo Leonardi*, in «Filmcritica», n. 186, febbraio 1968, pp. 147-148.

¹⁴⁹ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 204.

sperimentazione tecnica a essere in primo piano, in particolare con la nascita del video, come nel caso del collettivo Videobase che si muove tra una «sperimentazione del mezzo leggero in situazioni di intervento (lotte, manifestazioni, dibattiti politici), [e] l'attività di ricerca linguistica sul nuovo mezzo, conseguenza di precedenti attività nel cinema *underground* e sperimentale»¹⁵⁰. Un ulteriore livello di interesse è suscitato anche dalla ricerca sul cinema di famiglia, con Giuseppe Morandi a Parma, ma anche con *A corpo* (Guido Lombardi 1968) e con *La casa del fuoco* (Alfredo Leonardi, 1968). Sono anni di grande fermento anche sul piano del rapporto tra cinema e architettura, tra narrazione, descrizione e paesaggio urbano; si corre sempre più spediti verso la modernità e i le città si allargano sempre di più diventando le metropoli che conosciamo oggi. Così Pier Paolo Pasolini in *Le mura di Sana'a* (1970) si premura di osservare e analizzare i processi di modificazione dei panorami cittadini, contemplando la perdita degli antichi valori della *civitas* a favore dell'agognata modernità. Sono infine anche gli anni di *Anna* (Alberto Grifi e Massimo Sarchielli, 1972-1973), opera emblematica dell'*underground* italiano la cui forza

Coinvolge il tempo, sottratto al fluire imposto dalle regole del set, le relazioni, negate alla gabbia delle rigide professionalità, la scrittura, rifiutata quale forma di un filmico pre-stabilito, la disubbidienza, che ingenera il rovesciamento dei ruoli e la ribellione all'autorità della regia. Un film torrente in cui il mondo post-sessantottesco viene scandagliato attraverso una storia esemplare – quella di una ragazza «abbandonata» alla vita [...]. L'idea di flusso filmato, consentita dall'utilizzo di uno dei primi registratori portatili a un quarto di pollice, definisce una modalità cinematografica libera di crescere per accumuli, errante fra apparenti imprecisioni, in cui il reale diviene possibilità di un'esperienza estetica mai protetta, né per chi fa il film, né, tantomeno, per lo spettatore¹⁵¹.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 219-220.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 217.

In quei tumultuosi anni, questi autori ai margini dell'industria cinematografica italiana, si erano spesi per cercare di nuove strade e nuove soluzioni a un medium, come quello cinematografico, che a loro dire non riusciva a cogliere il senso del tempo presente e le sue sempre più complesse sfaccettature. Eppure, rifiutando di

ragionare strategicamente sulla funzione mediatica del linguaggio cinematografico, il Sessantotto commette il suo errore più grave: parafrasando Godard, quello di pensare a un "cinema politico" invece che pensare al cinema politicamente [...]. Il cinema sperimenta nuovi linguaggi. Si fa portatore di rabbie, dissensi e disagi che nessun altro medium sa o vuole esprimere e intercettare. Ma non li comunica. Non socializza le proprie negazioni e i propri rifiuti. Li esprime e li lascia lì, come fossero una marca identitaria specifica di una generazione.¹⁵²

Per quanto questa stagione sia sicuramente importante ai fini della storia del documentario italiano, e si possano rintracciare al suo interno alcune pratiche e alcuni spunti che fanno parte anche del documentario di oggi (si pensi all'attenzione alla questione urbana e architettonica, al film di famiglia e alla sperimentazione con mezzi tecnologici nuovi), in questo lavoro è risultato più efficace concentrarsi sul rapporto che il documentario dal 2000 a oggi ha istituito e continua a istituire con la stagione delle avanguardie storiche, e con il contesto cinematografico dell'inizio del secolo scorso, secondo la linea individuata, tra gli altri, da Elsaesser e illustrata precedentemente.

Dunque, alla luce di quanto è emerso, risulta necessario porsi una serie di quesiti: è possibile individuare nel panorama documentario contemporaneo italiano una tensione analoga o equivalente tra forme sperimentali e cinema del reale? Una tensione tale, per esempio, da

¹⁵² G. Canova, *La perdita della trasparenza. Cinema e società nell'Italia della seconda metà degli anni '60*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965/1969*, Bianco e Nero, Roma 2002.

massimizzare il peso dell'avanguardia (o di un'avanguardia)¹⁵³ nel documentario e della sperimentazione formale e tecnica nel quadro della sua fenomenologia? Esistono oggi i presupposti per discutere una *palingenesi* del documentario contemporaneo (con riferimento particolare al caso italiano) che stringa un legame sostanziale con forme sperimentali cinematografiche e non solo? Dove e come si possono rintracciare le evidenze discorsive oggi? E, più in generale, cosa caratterizza allora una sperimentazione in questo frangente storico specifico? È possibile, infine, tentare la verifica di un nuovo cinema documentario italiano come campo di incubazione e accoglienza di tensioni di natura sperimentale (provenienti da ambiti non necessariamente cinematografici)?

Dunque, da un lato il campo risulta da un lato particolarmente accidentato, dall'altro estremamente ricco di spunti e possibilità. Si proverà ora ad illuminare alcuni momenti che alla luce delle teorie finora esposte, rappresentano valide evidenze del rapporto tra documentario e sperimentazione.

2.4.1. Milano, PAC 2014 – Bologna, MAMbo 2017

L'intento di questo capitolo, oltre a fornire gli elementi necessari a capire da dove si muove l'analisi del documentario italiano contemporaneo, è anche quello di individuare i momenti e gli spazi più significativi entro cui si muovono le opere in cui oggi è forte la tensione sperimentale. Per questo motivo si è scelto di porre l'attenzione su due momenti di condensazione

¹⁵³ Al netto di una definizione tanto scivolosa quanto quella di “sperimentale” e a patto che si stabilisca di cosa parliamo quando parliamo oggi di avanguardia: E. Camporesi, *Re-writing the History of the Avant-garde*, in «Nescus. European Journal of Media Studies», autunno 2013, <http://www.necus-ejms.org/re-writing-the-history-of-the-avant-garde/>.

artistica particolarmente interessante e stimolante. Dall'11 ottobre 2014 al 6 gennaio 2015, il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (PAC) ha ospitato uno degli eventi italiani più significativi degli ultimi anni sul tema del cinema sperimentale contemporaneo. L'obiettivo della mostra era quello di indagare le interferenze tra cinema e arte e cinema e altri media nei quindici anni precedenti – quindi dal 2000 al 2015. Il titolo della mostra forniva poi la chiave colta in relazione a tali interferenze; il titolo infatti era “Glitch” – un termine che indica il guasto tecnico, l'interferenza, genericamente un problema (ma non un errore in senso stretto). Nell'opuscolo che accompagnava la rassegna si faceva riferimento a “produzioni di artisti che lavorano nella cornice dell'arte contemporanea o meta-film, appartenenti all'ampia categoria del cinema sperimentale”.

Come ricorda Andrea Mariani, *Glitch* è:

un fondamentale momento di raccolta delle forze e dei gruppi creativi operanti tanto nel territorio del cinema sperimentale, quanto nel documentario indipendente italiano. Tanto per cominciare, lontano da pretese canonizzanti o storicizzanti (si ricordi la mostra *Cinema d'artista italiano 1912-2012. Lo sguardo espanso*, Catanzaro, 30 novembre 2012-3 marzo 2013) la rassegna di Davide Giannella espone soprattutto una *crisi*, un problema: quello dello statuto del cinema in relazione agli altri media e quello della materialità del dispositivo cinematografico¹⁵⁴ in relazione al reale. Molti degli artisti che hanno esposto provengono dal mondo del documentario e il documentario e la “traccia” del reale erano una presenza centrale: tra i tanti ricordiamo almeno Yuri Ancarani, Gianluca e Massimiliano De Serio, Rà Di Martino, Anna Franceschini, Armin Linke, Diego Marcon, Roberto Paci Dalò, Zapruder, Zimmerfrei. In gioco tuttavia non c'era semplicemente la questione del realismo dell'immagine – non è questa la ragione di una presenza così importante della messa in forma documentaria, né tantomeno uno dei temi

¹⁵⁴ Almeno due i debiti che riconosciamo nell'articolare un'ipotesi di questo tipo e nell'articolare la definizione di “dispositivo” e di “medium”: la riformulazione della nozione di dispositivo proposta da Francesco Casetti nella formula dell'*assemblage*, andando a inquadrare una configurazione tecnologico-mediale dai limiti porosi, capace di rivelare spazi di apertura e di intervento da parte dell'umano: F. Casetti, *La galassia Lumière*, Bompiani, Milano, 2015; ma anche la posizione (provocatoria e insieme assai produttiva) di V. Hediger nel dialogo introduttivo di *Post-what? Post-when?*, “Cinema & Cie,” n. 26/27, 2016, p. 17, condensando una critica alla concezione di “medium” come “unità ontologica”, insistendo piuttosto su un'accezione che qualifica le riconfigurazioni del medium/dispositivo in relazione alle ri-locazioni dell'immagine in movimento e agli spazi della sua esibizione/esposizione.

della rassegna – quanto piuttosto e più significativamente la relazione tra il dispositivo e il reale, la funzione produttiva (e creativa) del primo in relazione al secondo.¹⁵⁵

La scelta di insistere sul *glitch* per poter entrare nelle frange più sperimentali del documentario contemporaneo significa porre l'attenzione sull'apertura, sulla “scassinatura” e quindi sull’“hacking”¹⁵⁶ – di questo spazio, il quale si configura come uno spazio di crisi, di riqualificazione, di ridefinizione. Sean Cubitt in un recente saggio insiste sulla portata del *glitch*¹⁵⁷ come chiave d'accesso. Le interferenze che l'autore individua, ben diverse dagli errori, sono eventi “liminali” che smascherano le limitazioni delle dinamiche comunicative e di mediazione (oltre ai limiti materiali del dispositivo stesso), e contemporaneamente rivelano una “qualità intrinseca,”¹⁵⁸ potenzialmente creativa.¹⁵⁹ «Il *glitch* esprime una potenziale apertura di uno spazio riflessivo e produttivo che pone al centro il dispositivo e il suo rapporto con il reale; dischiude non soltanto il fallimento di un sistema, ma la sua logica “operazionale:”¹⁶⁰ a questo proposito, è importante ricordare come già molti protagonisti dell'avanguardia storica hanno

¹⁵⁵ F. Formigoni, A. Mariani, *Documentario e sperimentazione in Italia nell'era digitale*, cit. in corso di pubblicazione.

¹⁵⁶ W. Strauven, *La prassi (rumorosa) dell'Archeologia dei media*, cit.

¹⁵⁷ S. Cubitt, *Glitch*, cit. Il guasto e l'interruzione così come l'interferenza portano in evidenza l'inevitabile peso della *materialità* nelle forme di esperienza dei mezzi tecnologici, ancora più precisamente Cubitt rilegge i guasti come “una piccola vendetta” della materialità contro la pretesa di una sua organizzazione, contro l'intenzione di controllare l'esperienza.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ In Italia il tema è stato affrontato nel corso di un'altra esposizione: *Unmade Displays*. Si tratta di un'esposizione interattiva di media art prodotta dal dipartimento di Interface Cultures della Kunstuniversität di Linz (Austria) in collaborazione con la sezione “Cinema & Contemporary Visual Arts” della Filmforum Spring School dell'Università degli Studi di Udine tra il 20 marzo e il 19 aprile 2015. La mostra, curata da Davide Bevilacqua e Vincenzo Estremo, esponeva computers, tablets, smartphones, nastri magnetici e cassette, fotocamere digitali, scanners: una collezione di dispositivi “difettati”, hackerati, distrutti, decostruiti, disfunzionali che esprimeva una dimensione del possibile e dell'immaginabile su usi, pratiche, relazioni tra oggetti, dispositivi, media tecnologici.

¹⁶⁰ M. Nunes, *Error, Noise, and Potential: The Outside of Purpose*, in Id., *Error, Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*, Continuum, New York-Londra 2011, p. 3.

lucidamente anticipato queste problematiche»¹⁶¹. Si pensi a László Moholy-Nagy e Dziga Vertov. «Il *glitch* dunque, rappresenta, senza troppe forzature, una prassi e un'azione di carattere dichiaratamente avanguardista e perfino, paradossalmente, “retro-modernista”»¹⁶².

Come ricordato da Olga Goriunova e Alexei Shulgin:

In the technological era, society became organized according to the logic of machines, conveyor belt principles, ‘rationally’ based discrimination theories, and war technology, with an increase in fear, frustration, refusal, and protest. As a response, errors, inconsistencies of vision, of method, and of behavior become popular modernist artistic methods used in Dadaism, Surrealism, and other art movements¹⁶³.

I movimenti artistici sopracitati attribuivano – e continuano ad attribuire – un’importanza decisiva al momento produttivo *all’interno* del dispositivo, come Pietro Montani ha recentemente sottolineato.

Tra i maggiori assertori del problema dell’“autenticazione”, Montani offre la possibilità di aprire un secondo livello di indagine. L’autenticazione, per come la intende lo studioso è infatti la necessità di un processo di verifica e messa in discussione dei rapporti tra l’immagine prodotta dalla tecnica e l’alterità del mondo, che parte da una riflessione di lungo corso su intermedialità e interattività e che passa necessariamente per la messa in crisi della prestazione referenziale dell’immagine fotografica.¹⁶⁴ Montani ritiene che è proprio nel momento di interazione tra diverse forme mediali «che si fanno sentire nella loro opacità» – che si può – «sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile

¹⁶¹ F. Formigoni, A. Mariani, *Documentario e sperimentazione in Italia nell’era digitale*, cit. in corso di pubblicazione.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ O. Goriunova e A. Shulgin, *Glitch*, in M. Fuller (a cura di), *Software Studies. A Lexicon*, MIT Press, Cambridge-Londra 2008, pp. 113-114.

¹⁶⁴ Rispettivamente in P. Montani, *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010 e Id., *Tecnologie della sensibilità*, Raffaele Cortina, Milano 2015.

differire»¹⁶⁵. «Uno spazio critico in cui è possibile rendere testimonianza dello scarto e del disaccordo che si dà tra l'immagine prodotta tecnologicamente e la realtà»¹⁶⁶. Un'applicazione delle teorie montaniane dell'autenticazione nell'ambito della discussione sullo statuto del documentario è quella proposta da Dario Cecchi in *Immagini Mancanti*. In questo testo, Cecchi analizza quattro opere in particolare – *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2001), *Triangle* (Costanza Quatriglio, 2014), *L'immagine mancante* (Rithy Panh, 2013), *Cadenza d'inganno* (Leonardo di Costanzo, 2011) – cercando di ricostruire l'estetica caratterizzante le varie forme del documentario contemporaneo. Cecchi introduce la sua analisi individuando i principali fenomeni entro i quali inquadrare il lavoro dei documentaristi di oggi. In primo luogo, Cecchi individua un «intreccio crescente tra forme della narrazione fortemente incentrate sul compito di attestare la realtà (un fatto, un evento, un luogo, un territorio, ecc.) quale essa è e dispositivi schiettamente finzionali»¹⁶⁷ – che concorrono a creare – «forme di rielaborazione narrativa “classica” [...] facendo lavorare insieme due diversi modi di intendere la ricerca della realtà attraverso lo strumento del cinema». La seconda caratteristica che l'autore riconosce al documentario contemporaneo è la capacità «di integrare al suo interno i nuovi formati dell'immagine e i nuovi dispositivi della produzione, postproduzione e condivisione dell'immagine, tipici delle nuove tecnologie interattive e dei media organizzati secondo una logica di rete» – rendendo il documentario – «la forma di cinema che più e meglio si candida ad approntare il laboratorio di verifica, perfino di avanguardia, sperimentale di

¹⁶⁵ P. Montani *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 13.

¹⁶⁶ F. Formigoni, A. Mariani, *Documentario e sperimentazione in Italia nell'era digitale*, cit. in corso di pubblicazione.

¹⁶⁷ D. Cecchi, *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, cit., p. 9.

tali pratiche»¹⁶⁸. Il terzo fenomeno che coglie l'attenzione di Cecchi riguarda le possibilità e gli usi degli archivi non necessariamente organizzate in forme di immagini che, nel momento in cui incontrano i nuovi media – organizzati in logiche di rete – si organizzano secondo principi di montaggio e possono essere studiati riconfigurando «il significato che hanno per noi, non solo sotto il profilo della memoria che ne abbiamo, ma soprattutto sotto quelli dell'esperienza che ne facciamo, le partiche di archiviazione e di fruizione degli archivi»¹⁶⁹. I tre fenomeni che Cecchi individua rimandano chiaramente al concetto di rimediazione¹⁷⁰ – nozione poi ampliata e sviluppata successivamente da Grusin come *premediation*¹⁷¹ come è stato ampiamente discusso nel primo capitolo –, ovvero la possibilità delle immagini di migrare tra formati diversi, così come al concetto di convergenza¹⁷², ovvero la possibilità che diversi dispositivi e oggetti culturali (cinema, televisione, ecc.) comunichino tra loro, secondo il modello proposto da Henry Jenkins in cui in un dato momento storico la collaborazione tra elementi tecnologici e dinamiche sociali contribuisce alla definizione di un bacino culturale da cui ognuno può attingere e a cui ognuno può aggiungere sostanza. Nell'epoca della proliferazione delle immagini e della perdita di contatto tra l'immagine e il suo referente reale, entra in gioco il concetto di autenticazione¹⁷³ e diventa quindi

lecito supporre che il cinema di documentario contemporaneo eviti tanto la strada del documento in senso stretto, la pura iscrivibilità del reale come tale, quanto la strada della mera sovrapposizione alle immagini di

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 10.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 15.

¹⁷⁰ R. Grusin, J.D. Bolter, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, tr. it., Guerini, Milano 2003.

¹⁷¹ R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, Estetica e tecnologie digitali*, cit.

¹⁷² H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collyde*, NYU Press, New York 2006.

¹⁷³ P. Montani, *L'immaginazione Intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit.

un'interpretazione della realtà, per quanto ben congegnata e profondamente meditata. Forse definizioni storicamente più accreditate – documentario, documentario di creazione, cinema del reale – dovrebbero cedere il posto a una nuova denominazione, perché sempre più spesso facciamo esperienza di un cinema di testimonianza, nel quale l'istanza documentaria si mescola a una serie di altre istanze (etiche, politiche, narrative, rielaborative), richiedendo così che ne siano ripensati gli stessi presupposti [...]. Il cinema di testimonianza, il cinema che lavora su immagini autenticate, non si limita pertanto a sperimentare le nuove tecnologie [...]. Esso avanza la pretesa di indicare un modello esemplare d'esperienza che passa attraverso queste forme di mediazione¹⁷⁴.

Il documentario, secondo la ragionevole opinione dell'autore, abbandona la pretesa di essere traccia, diventando testimone attivo e memoria testimoniale del reale, diventa cinema della testimonianza.

Tre anni dopo *Glitch*, e sulla scia dell'esperienza promossa da questa iniziativa, Marco Bertozzi organizza negli spazi espositivi del MAMbo di Bologna la rassegna *Corpo Sensibile. Barlumi del Documentario*¹⁷⁵; anche in questa occasione, l'intenzione che sottende l'esibizione è di indagare i limiti del reale e della sua rappresentazione. Attraverso otto opere di giovani autori, l'intento del curatore è di raccogliere in un'unica occasione le diverse possibilità che il cinema ha di incontrare il territorio della videoarte, un territorio poroso, ma fecondo, in cui il reale si fa sfaccettato e scostante, venendo scardinato e riorganizzato attraverso tracce di archivio, invenzioni estetiche e rotture temporali. Allo stesso tempo, la rassegna si concretizza come un discorso generazionale, gli autori invitati infatti sono tutti rappresentanti della fascia d'età dai trenta ai quarant'anni, artisti nati cresciuti e maturati nell'era digitale, in cui, come è stato abbondantemente analizzato in precedenza, la mescolanza tra dispositivi, spazi, pratiche e discorsi è una presenza costante e imprescindibile. A questo evento hanno

¹⁷⁴ D. Cecchi, *Immagine mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, cit., p. 21.

¹⁷⁵ Si veda a questo proposito la scheda dell'evento disponibile sul sito internet del MAMbo <http://www.mambo-bologna.org/mostre/mostra-226/>

partecipato presentando le loro opere e discutendo con il pubblico Milo Adami, Virginia Eleuteri Serpieri, Luca Ferri, Riccardo Giacconi, Chiara Malta, Caterina Erika Shanta, Cosimo Terlizzi e Danilo Torre, tutti documentaristi, ma ognuno in possesso di una prospettiva diversa sulle possibilità di rappresentazione e indagine del reale. Da chi utilizza i depositi memoriali degli archivi, a chi sfrutta le tecniche di animazione fino alla sperimentazione estetica più radicale più vicina alla videoarte, utilizzando il dispositivo cinematografico come «luogo di mediazione fra sé e il mondo»¹⁷⁶.

Lungi dal volere elevare la mostra *Glitch* o la rassegna *Corpo Sensibile. Barlumi del documentario* a discorsi definitivi sul documentario sperimentale contemporaneo italiano, queste si presentano piuttosto come le più lucide evidenze significative di una riflessione sullo sperimentale che inevitabilmente è in divenire, in quanto intrinsecamente legate alle evoluzioni e alle mutazioni del panorama contemporaneo, ma che appaiono come la traiettoria più proficua cui rivolgere la nostra attenzione.

Detto altrimenti e senza lasciar spazio a equivoci, si è voluto – nell’ambito di queste pagine che trattano dinamiche in evoluzione e trasformazione continua – illuminare dei momenti di notevole concentrazione (di opere e di discorsi) e proporre in questa sede e a partire da questa emergenza sintomatica, una “via possibile”: la formazione in atto di una nuova urgenza estetica, pratica, collettiva.

¹⁷⁶ M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell’esperienza del cinema contemporaneo*, cit., p. 28.

2.5. Un medium in crisi. Il documentario nell'Italia contemporanea

Il documentario sperimentale che si vuole analizzare in questo lavoro è quel cinema che colloca al centro un “medium in crisi”¹⁷⁷, in cui la distanza percepibile tra il reale e i suoi processi di scrittura¹⁷⁸ si manifesta innanzitutto attraverso forme plastiche di rottura, apertura e scassinamento del dispositivo di mediazione e testimonianza. Il *digital turn* ha reso possibile nuove modalità per interrogare il medium documentario, «identificando nella “de-realizzazione” del mondo il rischio principale dei processi e delle dinamiche di digitalizzazione, aprendo nello stesso tempo una rilettura storica della produzione precedente e dei tropi culturali della sua tradizione»¹⁷⁹. Le opere e gli autori che verranno presentati nelle pagine seguenti incarnano questa molteplice funzione della crisi; una crisi che provoca una necessaria riconfigurazione dell'immagine, e in cui risaltano la rilocalizzazione¹⁸⁰ dell'immagine in movimento dalla svolta digitale e la necessità di proporre una nuova qualificazione dello spazio dell'esperienza (gli spazi museali in cui le mostre *Glitch* e *Corpo Sensibile* sono state tenute ne sono un chiaro esempio), le modalità di fruizione del documentario e del concetto di esibizione¹⁸¹ ad esso connesso con le conseguenti articolazioni.

¹⁷⁷ W. Strauven, *La prassi (rumorosa) dell'Archeologia dei media*, in G. Fidotta e A. Mariani (a cura di), cit.

¹⁷⁸ E. Balsom e H. Peleg, *Introduction: the Documentary Attitude*, in Id. (a cura di), *Documentary Across Disciplines*, cit., p. 12.

¹⁷⁹ F. Formigoni, A. Mariani, *Documentario e sperimentazione in Italia nell'era digitale*, cit. in corso di pubblicazione. Si veda per un'analisi più approfondita, W. Strauven (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, cit.

¹⁸⁰ F. Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-localizzazione del cinema*, in Fata Morgana, n. 4, “Esperienza”, pp. 23-40.

¹⁸¹ E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, cit., p. 14; Marco Bertozzi è tornato recentemente su quello che, nel panorama internazionale, segna un momento di significativo confronto tra discorso sul documentario, spazi espositivi e arte contemporanea nell'evento “Documenta XI 2002”, M. Bertozzi, *After the 'Documentary Turn'. Remediating Performative Film*, presentato il 30 giugno 2017 a NECS Conference 2017, Univeristé Paris 3, Parigi.

«Da una parte, dunque, un'interrogazione che pertiene al piano della materialità del dispositivo di registrazione, scrittura e emissione/esibizione, dall'altra la dis-chiusura (l'apertura prodotta dallo “scassinamento”) di una temporalità critica, di complessa riduzione»¹⁸², che stimola le problematiche relative allo statuto del cinema documentario sia nelle sue espressioni memoriali¹⁸³, sia in quelle testimoniali». ¹⁸⁴

Per riassumere: l'intento è di porre l'accento su un momento storico specifico in cui si possono incontrare tensioni che si esprimono attraverso la costante provocazione dello statuto del cinema documentario¹⁸⁵, immerso in una situazione di crisi del dispositivo, il quale attraverso dinamiche intermediali e interattive viene continuamente ridefinito. In questo contesto, il rapporto tra documentario e sperimentazione si articola dunque a un livello assai profondo.

Nei prossimi capitoli si proverà a mettere alla prova alcune delle opere che risultano particolarmente significative per la loro capacità di interrogare i presupposti e le definizioni precedentemente illustrate. L'analisi seguirà la suddivisione proposta in precedenza, ovvero muovendosi tra le due istanze individuate in precedenza; da un lato l'interrogazione della materialità del dispositivo, dall'altro lo scassinamento e la decostruzione del piano della temporalità. La scelta di soffermarsi su un numero notevole di opere, ma che sono solo alcune di quelle che hanno partecipato a *Glitch* o a *Corpo Sensibile*, deriva da un lato dalla difficoltà in alcuni casi di recuperare le opere (non sempre tutte disponibili in archivi o su internet), ma soprattutto da attenta analisi che ha portato a identificare nei casi qui proposti le

¹⁸² F. Formigoni, A. Mariani, *Documentario e sperimentazione in Italia nell'era digitale*, cit. in corso di pubblicazione.

¹⁸³ A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Udine-Milano 2013.

¹⁸⁴ D. Cecchi, *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, cit.

¹⁸⁵ Si pensi proprio allo scarto proposto da Dario Cecchi da “cinema del reale” a “cinema di testimonianza”, proprio sulla scorta della posizione di Montani.

evidenze discorsive migliori per sostenere la tesi qui proposta. È diventato sempre più evidente, durante la visione e la catalogazione dei film, come in questi documentari le strategie di sperimentazione emergano con più evidenza e siano frutto delle varie sensibilità degli autori nell'approcciarsi a una dimensione di crisi della rappresentazione che non è strutturata, come si è visto, secondo logiche precise di azione come poteva verificarsi nel contesto dei Cineguf di epoca fascista. Inoltre, è utile ancora ricordare che con questo lavoro non si è voluto evidenziare come esista un gruppo di autori che lavora all'unisono, seguendo un manifesto ideologico, con dei fini artistici precisi; piuttosto, si è cercato di fornire una mappatura, ancora in divenire e suscettibile di cambiamenti, delle pratiche contemporanee all'interno della forma documentaria in relazione alle modalità di rappresentazione.

3. Figure della Crisi: Materialità e Temporalità

Come si è visto nei precedenti capitoli, le forme del documentario contemporaneo si muovono in un territorio incerto e instabile in cui la posta in gioco è diventata l'autenticità della loro rappresentazione del reale e più in generale il rapporto tra questa forma e altre espressioni artistiche si è fatto sempre più stretto, così vicino da annullare ogni tanto i confini. Per questo motivo diversi autori hanno tentato di percorrere strade alternative, sperimentando modi e tecniche con cui rappresentare il reale. Nei due capitoli che seguiranno si osserveranno alcune di queste opere sotto le prospettive individuate in precedenza. In questo terzo capitolo si concentrerà l'attenzione sulla materialità del dispositivo in quanto macchina da aprire, smontare e riassemblare; nel quarto e successivo capitolo il focus dell'analisi riguarderà la questione formale e stilistica, in particolare facendo attenzione agli anacronismi e allo scardinamento del piano temporale che riporta in auge forme e pratiche del passato.

3.1. Yuri Ancarani: La crisi del dispositivo tra intermedialità e forme del documentario

Sempre al confine tra differenti forme artistiche, muovendosi con estrema flessibilità e coraggio tra cinema, videoarte e installazioni audiovisive, Yuri Ancarani rappresenta uno degli autori più interessanti nell'alveo del documentario sperimentale italiano. Le sue opere, esposte e proiettate in festival cinematografici e musei di tutto il mondo (tra cui la mostra *Glitch* di cui si è parlato in precedenza), offrono gli spunti maggiori per una riflessione

sulla crisi del dispositivo della visione, sul concetto e sulle pratiche dell'intermedialità e sulle evoluzioni delle forme del documentario.

3.1.1. *Bora* (2015)

L'opera su cui si vuole soffermarsi inizialmente è *Bora* (2015), un film in cui il soggetto principale è l'omonimo vento, che sferza e plasma con raffiche devastanti tutto ciò che gli si frappone.

Quest'opera nasce formalmente come un progetto di video-installazione (presentato come work-in-progress) avviato nel 2011 e commissionato dalla Galleria d'Arte Contemporanea di Monfalcone, all'interno di una ricerca che indaga le possibili interazioni tra arti visive e musica; le immagini catturate da Ancarani non sono confinate su un piano puramente visuale, ma assurgono il ruolo di *frame* per una serie di concerti *live* con cui diversi musicisti interagiscono di volta in volta. Ancarani si avventura, durante il corso del 2011, in Val Rosandra (tra Friuli-Venezia Giulia e Slovenia), affascinato dagli effetti sul territorio della furia di questo vento. Il primo risultato del lavoro è un *video-loop* intitolato $HC=N$, richiamando la formula chimica dell'acido cianidrico, un gas tossico di colore giallo-rosso che durante la Prima Guerra Mondiale causò la morte di migliaia di soldati italiani; in una fase successiva questo lavoro venne integrato in *Bora*. Servendosi di lunghe sequenze a camera fissa, l'installazione cattura la potenza con cui la bora si incanala tra i dirupi, le fenditure di roccia e le distese di sempreverdi modellando al suo passaggio il panorama montano. Non è inusuale per Ancarani utilizzare come soggetto protagonista dei propri film oggetti inanimati o elementi naturali, come in questo caso, invisibili; lontani dall'essere meri complementi visivi, questi oggetti/soggetti diventano veri e propri attori vivi, contribuendo alle scelte di messe in scena

del regista e al ritmo della narrazione che, nel caso del film preso in esame, è dettato dalle differenti gradazioni di intensità con cui il vento soffia.

Come anticipato in precedenza, le prime volte che questa opera viene mostrata al pubblico è in occasione di alcuni concerti *live*; come nel caso dell'esibizione di Stephen O'Malley¹⁸⁶, in cui il vento emerge come protagonista creando un contrappunto con i suoni ampi e profondi della chitarra di O'Malley; o come nel caso del concerto di Nico Vascellari il quale costruisce per l'occasione strumenti *ad hoc* che riproducono rombi di tuoni utilizzati in successione anche da Sissy Biasin e Lorenzo Senni¹⁸⁷; o ancora, come nel caso di Mika Vainio nel 2013 che modula il suono del vento cercando nei bassi un dialogo con la sua decomposizione delle macchine; in ultimo, è ancora Lorenzo Senni a lavorare sul suono del vento creando un *loop* di suoni ricercati (un "Pointillistic Trance") che appaiono e scompaiono seguendo il ritmo sferzante della bora¹⁸⁸. Nell'ottobre del 2015, infine, è Samuel Kerridge, nell'ambito del roBOt Festival di Bologna, a sfruttare l'opera di Ancarani per le sue costruzioni sonore apocalittiche. Come ricorda Marianna Loisi:

Per ognuno di questi il fragore delle folate è una presenza viva e reale sulla scena. Nel *live*, apice della fusione tra musicista, luogo e pubblico, melodia e vento attualizzano l'incessante contesa per il controllo della realtà. Davanti agli occhi dello spettatore prende forma di volta in volta una situazione onirica, surreale e incontrollabile tanto quanto il fenomeno naturale di cui è testimone. Se nel contesto musicale contemporaneo la figura del musicista/compositore sembra negoziare la propria centralità sul palcoscenico con *visual* autonomi e con apparecchiatura tecnica sofisticatissima – della quale spesso si nota solo il laptop – nel *live* di Bora è l'intervento umano che completa la performance, affermando così il necessario dualismo uomo-natura.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Si tratta in questo caso di un'esibizione tenutasi al Ravenna Festival nell'edizione 2011.

¹⁸⁷ Esibizione che ha avuto luogo a Codalunga, Vittorio Veneto (TV) nel 2012.

¹⁸⁸ Esibizione dal titolo *Heart of Noise*, svoltasi a Innsbruck nel 2014.

¹⁸⁹ M. Loisi, *Bora: Cronaca di una genesi naturale*, in Pratesi L., Tecce A. (a cura di), *Yuri Ancarani Bora*, Libri Aparte, Bergamo 2015, pp. 38-40.

Dopo aver esaurito il suo percorso all'interno degli eventi musicali *live*, l'opera di Ancarani si trasforma e trova una forma e una collocazione diversa in occasione di una mostra curata da Geraldine Blais Zodo e Pier Paolo Pancotto dal titolo *Signori prego si accomodino*. Sviluppata all'interno dello studio-casa Scatturin a Venezia, l'intento della mostra è quello di far tornare a vivere, grazie all'intervento di diversi artisti visuali e non, l'unica casa privata mai progettata da Carlo Scarpa. Totalmente liberi di muoversi per tutta la superficie dell'appartamento, Yuri Ancarani sceglie di operare nello studio dell'avvocato Scatturin, decidendo di utilizzare un registratore trovato nello studio contenente ancora una pista audio di un'intervista in cui l'avvocato parla di Carlo Scarpa. Ancarani sceglie quindi di inserire nel progetto di *Bora* questo audio e di confinare le immagini in un televisore Brionvega, già presente nello studio Scatturin. Una volta terminato il periodo della mostra, l'installazione di Ancarani è stata smontata, ma l'esperienza maturata ha portato l'autore a considerare il suo lavoro come una scultura. Il film di Ancarani, dunque, giunge alla sua conformazione attuale grazie all'inserimento del materiale montato all'interno di questo monitor. La colonna audiovisiva viene inserita in questo piccolo monitor Brionvega – sopravvivendo all'esperienza della mostra Scatturin – da cui diviene artisticamente, concettualmente e commercialmente inseparabile. Il documentario diviene tutt'uno con il monitor e venduto come scultura, rimanendo fruibile esclusivamente attraverso questo formato di emissione. Il monitor Brionvega è un modello del 1963, successivamente rigenerato nel 1998, e nell'opera di Ancarani funziona da vera e propria *capsula* del vento, intrappolando al suo interno le immagini documentarie del film. La scelta di ricorrere a un reperto di archeologia tecnologica di epoca analogica, si può facilmente configurare come omaggio alle sculture di Nam-June Paik, e in particolare a *TV-Buddha*, e esalta ancora di più l'intervento "militante" di

Ancarani sul dispositivo tecnologico, enfatizzando allo stesso tempo la “sfida” – come la definisce Ancarani – con il reale. Una sfida che si risolve, dopo anni di sperimentazione, con la sua “cattura” all’interno del televisore. La scelta di imprigionare il vento in quest’opera si allinea con una retorica che Ancarani aveva già mostrato nei film precedenti; la trilogia de *La malattia del ferro* – composta da *Il Capo* (2010), *Piattaforma Luna* (2011), *Da Vinci* (2012) mostra un interesse costante dell’autore per eventi, situazioni e contesti in cui il piano del visibile non può e non riesce a esaurire la complessità del mondo narrato. In un’opera come questa infatti, l’equilibrio tra la dimensione sonora e quella visiva istituisce una tensione che si pone esattamente al confine tra sguardo, ascolto e pensiero. Il film infatti, costruisce un percorso di estremo interesse per lo spettatore; se inizialmente infatti la percezione è quella che sia il paesaggio il vero protagonista, e che il vento si possa esclusivamente “vedere” attraverso i suoi effetti su ciò che occupa il suo spazio d’azione (i rami e le foglie degli alberi, l’erba del prato, i cespugli e gli arbusti sui crinali della montagna, il corso d’acqua che attraversa la valle, la stessa macchina da presa che di tanto in tanto “sobbalza”, come se fosse mossa e spostata dal vento), man mano che l’esperienza audiovisiva procede, la potenza uditiva del vento e il ritmo cadenzato che Ancarani fornisce alla struttura dell’opera rendono il vento predominante su qualsiasi altra componente del quadro. La componente sonora si mescola con quella visiva creando un cortocircuito esperienziale per cui il vento diventa visibile: non sono più i rami degli alberi a “tradire” la presenza del vento, ma è questo fenomeno naturale, al tempo stesso potente, percepibile e invisibile, che prende corpo e si fa soggetto visibile. Ancarani, regista attento e scrupoloso, arriva a catturare la corporeità del vento attraverso una serie di passaggi e di tappe ben delineate, gestendo questo film come se fosse una narrazione più “classica”. È esattamente ciò

che succede a metà del film e alla fine; nella parte centrale vediamo un corso d'acqua quieto e sinuoso che scende tra i massi; d'improvviso una sferzata di vento alza l'acqua e la spinge in alto, modificando il suo percorso. Alla fine dell'opera invece, si vede un sempreverde ripreso perpendicolarmente rispetto alla direzione in cui il vento soffia su di esso, da destra a sinistra, e tutto il lato destro dell'albero ha i rami piegati o addirittura rotti, è praticamente spoglio, mentre il lato sinistro è rigoglioso e con i rami allungati verso l'esterno. È dunque tramite un processo di trasformazione che quest'opera assume la sostanza di un documentario sulla bora; documentario in quanto l'operazione autoriale di Ancarani interviene artisticamente su una realtà fattuale ma difficile da cogliere e da rappresentare, fornendo uno sguardo nuovo, alternativo e, indubbiamente, efficace.

L'operazione compiuta da Ancarani riesce quindi a rendere conto di quella crisi (o delle varie crisi) che un certo documentario contemporaneo sta provando ad affrontare. In quest'opera Ancarani rende concreta e evidente la distanza incolmabile con il reale, il quale rimane ipermediato, e fruibile solo attraverso la dimensione ridotta di una "scatola analogica" e vintage (il monitor). Dopo il percorso di "espansione" a cui il film è sottoposto nei primi anni, il suo destino finale è quello di concentrarsi in uno spazio di emissione microscopico. «È esattamente in questo scarto, che fa convergere digitale (le riprese del vento) e analogico (il dispositivo *vintage*), ma anche dimensione espositiva/museale, emissione televisiva e concretezza scultorea, in questo scarto dunque, insieme materiale e metafisico, si materializza l'intervento "politico" e militante sul documentario»¹⁹⁰. Come ricorda Montani: «un gioco esplicito tra le diverse forme mediali, che si fanno sentire nella loro

¹⁹⁰ F. Formigoni, A. Mariani, *Documentario e sperimentazione in Italia nell'era digitale*, cit. in corso di pubblicazione.

opacità, al fine di sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile differire»¹⁹¹ – e ancora – per «riattivare nello spettatore un atteggiamento critico teso a cogliere l'ineliminabile differire della realtà rispetto alle sue mediazioni».¹⁹² Ricorrere a un dispositivo obsoleto, rimanda all'orizzonte concettuale dell'“*analogue nostalgia*”¹⁹³ e dello “*steampunk*”¹⁹⁴, posizionandosi secondo un'ottica “retrò-modernista”, già evidentissima nella mostra *Glitch* del 2014, come in *Unmade Displays* nel 2015, e ampiamente diffuso nelle esposizioni internazionali.¹⁹⁵

3.1.2. *San Siro* (2014)

Tra le numerose opere realizzate da Yuri Ancarani nel corso della sua carriera, particolare attenzione merita un film particolare come *San Siro*. Questo progetto, che al tempo stesso presenta al suo interno elementi riconducibili allo stile consolidato del regista ravennate accogliendo però anche altri notevoli spunti, rappresenta un caso interessante nel contesto di una ricerca delle possibilità di scardinamento del dispositivo cinematografico e di decostruzione del piano della temporalità. Quest'opera dunque prende le forme di un documentario inteso come spazio di sperimentazione di nuove modalità, alla ricerca della verità e della

¹⁹¹ P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, op. cit., p. 13.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ L. U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.

¹⁹⁴ D. Bordwell, *Pandora's Digital Box. Film, Files, and the Future of Movies*, Irvington Way Institute Press, Madison 2012, p.7.

¹⁹⁵ Si fa riferimento a C. Bishop, *Digital Divide*, in *Artforum*, settembre 2012, pp. 435-441; ma recentemente – e con una prospettiva assai sfaccettata – anche T. Elsaesser, *L'archeologia dei media come poetica dell'obsolescenza*, in part. Il paragrafo “*L'obsolescenza genera scarsità, la scarsità crea valore*”, in G. Fidotta e A. Mariani (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, Tecnologia, Materia*, Meltemi-Plexus, Milano 2017.

testimonianza, partendo dalla realtà fattuale, dal dato indessicale, non limitandosi tuttavia alla traccia, ma esplorando il dispositivo cinematografico stesso. Il progetto di questo film nasce grazie all'impegno di Sky e di CareOf ed era inizialmente incentrato sull'approfondimento delle dinamiche delle unità cine-mobili televisive; tra le opere finaliste del Premio Maxxi 2014 dopo la mostra è stato acquisito dal museo, grazie alla donazione degli Amici del Maxxi. Nel corso delle riprese tuttavia, il regista restò affascinato dalle figure che si popolavano lo stadio e le struttura vicine: «quando a ogni mia richiesta di approfondimento mi veniva risposto che non mi era dato sapere nulla, ho capito che il dietro le quinte poteva essere una tematica interessante e ho iniziato la mia battaglia personale»¹⁹⁶.

Ad uno spettatore ingenuo, che si avvicina a questo film senza sapere qual è il soggetto, alla vista della prima immagine, potrebbe sembrare che si stia avvicinando ad un film noir, a un thriller, o per lo meno a un film che vuole parlare di violenza. Infatti, l'opera di Ancarani si apre con un dolly all'indietro che inquadra il busto di un uomo vestito di scuro e con dei guanti spessi che tiene in mano una spranga di ferro procedendo a passo spedito in direzione della macchina da presa. L'atmosfera uggiosa circostante e il rumore della pioggia scrosciante aumentano la sensazione di essere in un film di genere. Vediamo l'uomo aprire un tombino con la spranga che tiene in mano, con una ripresa zenitale che ci permette di osservare ciò che sta sotto, un intricato sistema di cavi che il nostro protagonista misterioso comincia a districare e tirare fuori dal tombino. Il battere incessante della pioggia costituisce il raccordo sonoro in questa sequenza di montaggio che alterna le operazioni di estrazione di questo operaio con delle riprese a camera fissa che ci mostrano il panorama circostante; un panorama urbano,

¹⁹⁶ Tratto da un'intervista rilasciata da Yuri Ancarani a L. Cancellara, *San Siro ghost track*, apparsa sul sito di Rivista Undici, <http://www.rivistaundici.com/2016/05/25/san-siro-ancarani/>

dominato dal cemento e immerso in un'atmosfera grigia, tetra ma, a tratti, quasi mistica. Ancarani infatti, sceglie di svelare a poco a poco lo stadio di San Siro (il cui nome ufficiale è Stadio Giuseppe Meazza, in onore di un ex calciatore e allenatore milanese che negli anni '40 ha scritto delle pagine importanti della storia calcistica e sportiva italiana), non inquadrandolo mai – almeno nella parte iniziale – nella sua interezza ma limitandosi a regalarne degli scorci, degli angoli nascosti, delle prospettive diverse dall'immaginario classico legato a questo luogo, nel tentativo di astrarre questa narrazione da un contesto di realtà ben definito, insistendo piuttosto su un'atmosfera straniante. Anche quando la macchina da presa, con un campo lungo, inquadra uno dei famosi torrioni cilindrici caratteristici dello stadio, Ancarani costruisce una narrazione interna che rimanda alla storia del cinema, piuttosto che a una rappresentazione cronachistica della Scala del Calcio: vediamo infatti un gruppo di operai, vestiti con impermeabili gialli, procedere a passo spedito su una strada laterale verso questa imponente struttura che blocca la vista dell'orizzonte. È evidente il richiamo a una delle immagini più iconiche di uno dei film più significativi della storia del cinema, *2001: Odissea nello Spazio* (*2001: A Space Odyssey*) di Stanley Kubrick. Nella sequenza ambientata nel 1999, un gruppo di astronauti parte per una missione spaziale sul suolo lunare con lo scopo di osservare e studiare l'imponente e misterioso monolito che delle ricerche hanno individuato in quel luogo; una volta trovato, gli astronauti, vestiti con delle pesantissime e ingombranti tute spaziali (molto simili agli impermeabili degli operai di *San Siro*), si dirigono, in un'ordinata fila indiana, verso l'oggetto misterioso che anche in questo caso blocca la vista dell'orizzonte spaziale. Al netto delle differenze di stile tra le due opere, è evidente infatti che un'immagine così emblematica appartenente all'immaginario cinematografico abbia avuto un'influenza sul processo creativo di Ancarani,

il quale per tutta l'opera tradisce la volontà di trattare il Meazza come un oggetto misterioso nella sua perfezione architettonica, quasi come se fosse di provenienza aliena, come appunto il monolito. Ma non si esauriscono qui i riferimenti visivi; come sottolinea Cecilia Valenti:

il vero protagonista è lo stadio. Non però come luogo concreto, bensì immaginario, incommensurabile e irraggiungibile, che non è quindi possibile mostrare nella sua interezza ma solo destrutturato nel montaggio di primi piani e totali, in dettagli architettonici. Iconica diventa quindi l'immagine, ripetuta più volte nel corso del film, delle gigantesche torri cilindriche in cemento armato. Questo motivo architettonico si ricongiunge all'immaginario fantascientifico, all'architettura post-umanoide di Metropolis (Fritz Lang) o a quella della fabbrica fordista di Tempi Moderni (Chaplin).¹⁹⁷

Volendo trattare San Siro non come un luogo concreto ma come uno spazio utopico e immaginario, Ancarani sceglie di non mostrare il lavoro degli operai attraverso delle immagini puramente illustrative e cronachistiche. In questo senso l'intento documentario dell'opera si discosta dalla semplice rappresentazione indessicale di ciò che le scene mostrano, le immagini stimolano continuamente una serie di domande e di aspettative nello spettatore, contribuendo alla costruzione del processo narrativo – come nella sequenza in cui si sentono una serie di esplosioni nello stadio, per poi scoprire che sono dei petardi fatti scoppiare da un addetto con l'intento di spaventare i piccioni adagiati sul terreno di gioco. Le immagini si fanno carico di un portato ulteriore e il montaggio viene utilizzato al fine di costruire un'atmosfera di attesa e di suspense, una sorta di *ouverture* di un balletto che invece di dispiegarsi sul palco di un teatro, prende forma sul prato verde di un campo di calcio. I gesti delle persone che preparano la scena possono anche rimandare alla preparazione di un rito religioso, che ha però abbandonato i luoghi di culto storici, invadendo il mondo pagano. Un acuto

¹⁹⁷ C. Valenti, *San Siro*, articolo apparso sulla rivista Uno-Due, 21 gennaio 2017 disponibile all'indirizzo <https://uno-due.it/san-siro-1d691a3cdbe9>

pensatore come Pasolini, nei *Saggi sulla letteratura e sull'arte* sostenne: «Il calcio è l'ultima rappresentazione sacra del nostro tempo. È rito nel fondo, anche se è evasione. Mentre altre rappresentazioni sacre, persino la messa, sono in declino, il calcio è l'unica rimastaci. Il calcio è lo spettacolo che ha sostituito il teatro»¹⁹⁸. Per far sì che questa cerimonia abbia luogo, bisogna creare un rito che prevede la predisposizione di alcuni elementi; bisogna, in sostanza, preparare la scena. In quest'ottica, una delle sequenze più potenti dal punto di vista documentaristico è quando, attraverso la semplice successione di due immagini in montaggio, Ancarani suggerisce che le condizioni di esistenza della funzione religiosa (la partita di calcio), dipendono dalla preparazione della chiesa (lo stadio): la prima immagine è quella del dettaglio di una delle due porte, in campo non c'è ancora nessuno, gli spalti sono vuoti, e dalla rete ancora umida cadono delle gocce di pioggia; lo stacco di montaggio ci porta fuori dallo stadio, e inquadra nello stesso modo i cavi che collegano le telecamere alle varie stazioni di regia mobile disposte nei parcheggi, anch'essi riempiti di gocce di pioggia che cadono. Con una semplice giustapposizione, il regista suggerisce che senza la sovrastruttura televisiva, l'esistenza stessa del mondo del calcio non potrebbe sussistere. Proprio per questa ragione, Ancarani sceglie di mostrare le attività delle persone che contribuiscono a dare forma all'evento calcistico ma che non sono mai i veri protagonisti; i tecnici, gli addetti alle pulizie, gli stewards, i poliziotti e i giardinieri si alternano nel film: « Ci vuole stile anche nello spostare centinaia di transenne. E il risultato è un concerto di metallo e cemento. Così come l'ordine e la precisione con cui vengono tirati chilometri di cavi delle cablature delle telecamere: a me servono tre persone per

¹⁹⁸ Si veda P.P. Pasolini, *'Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori'*, W. Siti e S. De Laude (a cura di), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999.

spostare una tv con il decoder»¹⁹⁹. Partendo proprio dalle parole dell'artista, che descrive l'opera come un concerto di metallo e cemento, è possibile pensare a *San Siro* come ad una sinfonia urbana, ovvero un'opera cinematografica che racconta lo spazio urbano come se fosse un personaggio vivente: tra i più famosi film classificati come sinfonia urbana si può ricordare il lavoro di Walter Ruttmann del 1927 *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, opera che racconta una giornata berlinese dall'alba al tramonto. Seppure in *San Siro* non è l'intera città di Milano ad essere protagonista ma solo una parte, un quartiere, l'intento che guida Ancarani, e che guidava Ruttmann, è quello di pensare alle strutture di cemento come ad una presenza viva, che respira e che si muove, in accordo con le persone che lo abitano e lo occupano.

L'opera si chiude mostrando per la prima volta coloro che nell'immaginario popolare sono i veri protagonisti dell'evento, i calciatori. Ancarani intrappola in inquadrature precise e definite i giocatori dell'AC Milan in procinto di entrare per la partita. Sceglie di posizionarsi alle loro spalle, facendoli scorrere sullo sfondo, dietro un cancello che invece che proteggerli sembra ingabbiarli, offrendoli alla mercé dello sguardo dei tifosi (gli eroi di questa giornata, i santi che il popolo è venuto ad adorare, si trasformano in animali in gabbia, da proteggere ma anche da cui essere protetti). L'ultima immagine è una carrellata a seguire di Mario Balotelli, all'epoca il calciatore più noto della squadra rossonera, che scende per ultimo dal pullman e si dirige verso l'interno dello stadio. Dopo di che schermo nero e appare la scritta San Siro, con in sottofondo un organo da chiesa che risuona, sottolineando ancora una volta il collegamento che Ancarani vuole fare tra

¹⁹⁹ Tratto da un'intervista rilasciata da Yuri Ancarani a L. Cancellara, *San Siro ghost track*, apparsa sul sito di Rivista Undici, <http://www.rivistaundici.com/2016/05/25/san-siro-ancarani/>

partita-evento di calcio e celebrazione religiosa; San Siro è un tempio pagano, dove ci reca per venerare le proprie divinità.

3.1.3. *The Challenge* (2016)

Volendo ulteriormente forzare i limiti del documentario portandolo ai confini con la dimensione finzionale post-apocalittica²⁰⁰ –Yuri Ancarani realizza nel 2016 *The Challenge*, opera che si fa carico dell'impresa di raccontare il Qatar attraverso la pratica della falconeria, ma che non si limita a osservare questo mondo ma partendo da qua vuole misurarsi con un universo diverso e sconosciuto attraverso il loro rapporto con i media e con i dispositivi e con gli oggetti. L'ambiente desertico qui rappresentato, denso di oggetti mediali come micro e macro-dispositivi audiovisivi, ma anche “giocattoli” meccanici, genericamente tecnologici delle ricche generazioni di nobili sauditi, è scenario per un'altra “sfida” – come il titolo peraltro suggerisce – che vede misurarsi macchine ed esseri viventi, umani e non umani. L'occhio della macchina da presa viene dislocato in maniera radicale (mantenendo comunque un gusto retrò²⁰¹) posizionandosi sulla testa dei falchi, durante la manifestazione dei colombe in fuga nel deserto o sui fuoristrada e le macchine di lusso dei giovani ricchi. Anche in questo caso la pratica documentaria emerge dallo scontro tra media (ottici, audiovisivi, meccanici, tecnologici) in uno spazio di confine (il deserto – luogo dal fascino misterioso e mito modernista della creazione artistica e della

²⁰⁰ Operazione simile a quella realizzata con *Piattaforma Luna* in relazione alla fantascienza.

²⁰¹ Un gioco – collocare la macchina da presa, ancor più se di piccolo formato, su oggetti o corpi in movimento (che non siano del filmmaker: automobili, sci, animali, leve, corde oscillanti ecc.) – già significativamente diffuso in epoca modernista, rintracciabile in tanto cinema d'avanguardia e amatoriale (nella direzione di una “animazione” e mobilitazione della macchina da presa, indipendente dall'operatore).

sperimentazione)²⁰². La dimensione temporale è costantemente stimolata, da una parte grazie all'utilizzo di dispositivi tecnologici digitali di ultimissima generazione (telecamere di sorveglianza, monitor al plasma nelle tende), dall'altra attraverso l'utilizzo di strumenti primitivi (le motociclette *truccate*, le marmitte infuocate e scoppiettanti dei motori, ma anche i falchi, veri e propri dispositivi con cui cacciare nel medioevo).

L'intera opera si muove cercando di alternare e di far convivere il portato sensoriale dei nuovi e dei vecchi media all'interno del regime documentario. È interessante notare l'attenzione con cui Ancarani ricostruisce un momento storico preciso (in questo caso l'evento sportivo legato alla falconeria in Qatar), facendo ricorso al dispositivo documentario in quanto strumento di registrazione memoriale; le riprese della preparazione dell'evento, così come l'attenzione per i dettagli, ad esempio l'arrivo delle automobili nel deserto dove la macchina da presa del regista si sofferma sulle marmitte incandescenti in prossimità della sabbia. Questa necessità di soffermarsi sull'aspetto indessicale è accompagnata però da una profonda riflessione sull'impatto dei media e sui riverberi che essi provocano nella rappresentazione. Ancarani è ben consapevole che la sua scrittura della realtà dovrà fare i conti con una distanza incolmabile rispetto alla stessa realtà registrabile e trasmissibile²⁰³. Da un lato quindi, l'operazione del regista, assimilabile ma non interamente sovrapponibile a quella di *Bora*, è di mostrare una realtà iper-definita (sceglie non a caso di girare utilizzando l'alta definizione, e di sfruttare al massimo le possibilità tecniche del mezzo, come quando replica la veduta del falco in volo con i droni o con le microcamere posizionate sul cranio degli animali). Dall'altro, il fascino dei

²⁰² K. Kaplan, *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Duke University Press, Durham 1996, p. 33.

²⁰³ J. Sterne, "The Death and Life of Digital Audio", in *Interdisciplinary Science Reviews*, 31, 4, 2006, p. 338.

media (non)-morti²⁰⁴ e la retro-cultura²⁰⁵ di gusto modernista, provocano un ritorno, che potremmo definire nostalgico, a un tempo passato.

3.2. Luca Chinaglia: cortocircuiti temporali in regimi collettivi

Un'altra opera in cui il peso della materialità del dispositivo e la capacità di generare cortocircuiti temporali, producendo aperture di spazi critici nel regime documentario è il film collettivo diretto da Luca Chinaglia *14 Reels*.²⁰⁶ L'operazione è di notevole interesse e rimanda alla pratica, ormai estremamente discussa, del *found-footage*²⁰⁷, anche se, a ben vedere, questo film ne ribalta i presupposti. Nel 2014, all'interno dei laboratori di restauro del film *La Camera Ottica* di Gorizia, viene affidato a Luca Chinaglia un lotto di quattordici bobine Super 8 scadute nel 2010, e facenti parte degli scarti provenienti dalle riprese del cortometraggio *La Cena di Nanà* di Enrico Policardo del 2005.

La scelta di Chinaglia, anche in base al materiale che si trova di fronte, troppo poco per un lungometraggio classico, è quella di creare un'opera collettiva. Le bobine vengono spedite a cineasti sperimentali di fama internazionale o

²⁰⁴ J. Sterne, *Out with the Trash. On the Future of New Media*, in C. R. Acland (a cura di) *Residual Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007, pp. 16-31.

²⁰⁵ J. Parikka, *What Is Media Archaeology*, Polity, Cambridge, Malden 2012, p. 3.

²⁰⁶ Il film è prodotto da Barnabil Produzioni di Luca Chinaglia, Florence Ménard e Raffaele Putorti, con la collaborazione di Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia (Paolo Simoni, Mirco Santi), Six Gates Films (Guido Tosi) e *La Camera Ottica* – C.R.E.A. (Simone Venturini, Gianandrea Sasso).

²⁰⁷ Si veda ad esempio M. Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.

cineasti/archivisti centrali nel contesto del riuso del materiale d'archivio,²⁰⁸ nei loro luoghi di residenza in tutto il mondo.²⁰⁹

Secondo la prospettiva seguita in questo capitolo, alla ricerca delle sperimentazioni materiali sul dispositivo, già semplicemente questa premessa rende l'analisi estremamente interessante; infatti queste pellicole Super8 sono prossime al cinquantesimo anniversario, dunque si possono classificare come un supporto ormai arcaico. Una volta che Chinaglia individua i registi da coinvolgere, spedisce loro queste pellicole chiedendogli di impressionarle raccontando la propria città, senza tuttavia porre vincoli di contenuto né di forma, fatta eccezione per le caratteristiche intrinseche del supporto filmico: una sola bobina muta da 15 metri da girare a 18 fotogrammi al secondo, con un montaggio in camera.²¹⁰ L'unica indicazione che il regista fornisce è quella di prendere come riferimento *Berlino – Sinfonia di una grande città* (1927) di Walter Ruttmann e *Cleò dalle 5 alle 7* (1964) di Agnès Varda. Il riferimento a Ruttmann è centrale soprattutto nell'ottica del lavoro qui proposto e ricordando l'analisi a esso dedicata nel secondo capitolo.

Il risultato è un'opera composta da quattordici piccoli omaggi “urbani”, nel solco della tradizione modernista delle *city symphonies* (anche se non tutti i contributi rientrerebbero in senso stretto in questa categoria) e insieme, idealmente, della pratica tipicamente *underground* del ricorso a materiale

²⁰⁸ Mirco Santi e l'Archivio nazionale del film di famiglia Home Movies di Bologna sono tra i partner dell'iniziativa e curatore dello sviluppo delle pellicole: in questo senso *14 Reels* si inserisce a pieno titolo in quel panorama di iniziative giovanili segnate da quell'interscambio di archivi, aule di università, scuole di cinema di cui Gianmarco Torri rende conto in *Ai margini.*, op. cit. La pellicola non viene riversata in positivo, ma digitalizzata direttamente dallo sviluppo negativo: il film circola e viene esibito in DCP.

²⁰⁹ Amsterdam a Jaap Pieters, Beirut a Chantal Partamian, Bologna a Mirco Santi, Bruxelles a Boris Lehman, Genova a Massimo Bacigalupo, Hamburg a Guido Tosi, Ljubljana a Davorin Marc, Los Angeles a Astrid Carlen-Helmer, Lyon a Julien Lingelser, Marseille a Joana Preiss, Milano a Alina Marazzi, Roma a Roberto Nanni, Torino a Tonino De Bernardi, Venezia a Luca Chinaglia.

²¹⁰ Presentazione del progetto a cura di Luca Chinaglia in <http://www.iso-lab.org/portfolio-items/evento-14-reels/>.

filmico degradato, decaduto, corrotto, mortificato naturalmente o artificialmente,²¹¹ scaduto o legato a scarti di produzione. A proposito del recupero e del riutilizzo di pellicole vintage o usurate, Kim Knowles ricorda che questa pratica apre a nuove forme di conoscenza critica della realtà materiale e a una temporalità complessa:

the use of what may now be considered ‘vintage’ equipment such as Super 8 or 16mm film can be framed as an attempt to (re)discover a different kind of temporality and bodily investment to the one offered by digital technology and its insistence on speed and instantaneity. These engagements with old processes open up [...] a form of critical knowledge that enables ‘new perceptions and practices of the material world’²¹².

L’operazione si presta a diversi livelli di interesse: innanzitutto si inserisce, anche se in con una prospettiva obliqua, nel quadro delle produzioni *found footage*. Non si può certo sovrapporla all’accezione che siamo abituati a dare a questo termine/genere,²¹³ ma allo stesso tempo si tratta di metraggio ritrovato (è un “fondo di magazzino” più che d’archivio), dunque pellicola scartata ma ancora vergine. Inoltre, l’iniziativa è l’occasione per riprese ex-novo, frammenti documentari impressionati e montati in macchina, con camera Super 8, su pellicola d’epoca, e dunque suscettibili di “errori”, come quello compiuto da Jaap Pieters che gira non a 18 fps ma a 24. Questa estetica

²¹¹ Su pratiche *found footage*, con riferimento all’estetica della “rovina” e della “decomposizione” si veda A. Habib, *L’Attrait de la ruine*, Yellow Now, Crisnée 2010 e C. Blümlinger, *Éthétique de la décomposition*, in id., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris 2013. Sulla “mortificazione” della materialità pellicolare ha scritto tra gli altri, recentemente, M. Panelli, “Immagini dissepolte. Louise Bourque tra diagnosi e sopravvivenza”, in *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 3, marzo 2013. Poi diffusamente in M. Panelli, *La réécriture comme autoprtrait. Médias, corps et archive dans le cinéma d’avant-garde féminin*, Tesi dottorale, Università degli Studi di Udine-Université Paris 8, 2016, in part. pp. 149-210.

²¹² K. Knowles, “Locating vintage”, in *Necsus*, autunno 2015, http://www.necsus-ejms.org/locating-vintage/#_edn8. Si veda anche K. Knowles, “Slow, Methodical, and Mulled Over: Analog Film Practice in the Age of the Digital”, in *Cinema Journal*, vol. 55, n. 2, Inverno 2016, pp. 146-151.

²¹³ M. Bertozzi, *Recycled Cinema*, op. cit., p. 13. Più in generale si veda poi J. Baron, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London-New York 2014.

dell'errore, se si volesse chiamarla così, introdurrebbe il film al confine tra pratiche amatoriali e cinema underground e pone al centro i limiti materiali di partenza: lunghezza della bobina, scarsità del materiale che non permette di fare test e la velocità di ripresa (18 fps). Molto cinema sperimentale ha fatto e fa naturalmente ricorso al passo ridotto, tuttavia, per il forte *allure* anacronistico e nostalgico delle immagini e per il legame diretto che l'operazione intrattiene con la dimensione dell'archivio, l'operazione dialoga significativamente anche con un'altra pratica marginale: il film eleva a sistema una pratica già diffusa nel cinema di "riuso", ovvero la possibilità di filmare con pellicola d'epoca (non necessariamente scaduta) e macchina da presa di piccolo formato sequenze di "raccordo", a integrazione di materiale d'archivio già presente. Tra tutti i frammenti presenti in questo film, si vuole concentrare l'attenzione in particolare su due, quello diretto da Alina Marazzi e quello diretto da Mirco Santi. La scelta di analizzare in dettaglio questi due deriva dal fatto che i registi sono italiani, dunque rientrano nel profilo d'analisi qui individuato, e allo stesso tempo rappresentano al meglio i tentativi di lavorare sulla materialità del dispositivo.

Alina Marazzi nel frammento da lei diretto si propone di sperimentare la vertigine temporale innescata dalle possibilità di una materialità complessa, come quella offerta dal ricorso alla pellicola d'epoca. La regista realizza un documentario sul quartiere di Porta Genova a Milano e nel farlo "rivive", pur senza una dichiarazione programmatica, e ricrea un documentario d'avanguardia milanese diretto da Ubaldo Magnaghi nel 1934 – in particolare il frammento "La strada" di *Sinfonie del lavoro e della vita*²¹⁴. Confrontando le due opere risulta infatti evidente che gli autori hanno scelto

²¹⁴ Si veda A. Mariani, *Note sul Dutch angle nelle sintesi e nelle sinfonie di Ubaldo Magnaghi*, in "Fata Morgana", gennaio 2015, pp. 270-277.

lo stesso soggetto (l'intrecciarsi di cavi elettrici e rotaie del tram, inseguendo i passanti), posizionando la macchina da presa nello stesso angolo di ripresa (dall'alto) e riprendendo dallo stesso punto (entrambi hanno filmato dalla stessa stanza e dalla stessa finestra di casa Hoepli a Porta Genova, ancora di proprietà della famiglia Hoepli e quindi di Alina Marazzi). L'occhio della cinepresa inoltre segue lo stesso movimento di macchina, incorniciando prima un passaggio pedonale, poi il marciapiede alla sua destra e infine i passanti che si incamminano sulla strada. Ciò che risulta è una sovrapposizione sorprendente, enfatizzata ancora di più dall'essere quasi "inconscia". Dunque, si manifesta ancora una volta un cortocircuito temporale a più livelli, tra presente, passato e ritorno "anacronistico": sul piano performativo dell'operatore²¹⁵, sul piano materiale della pellicola (lo spettro dell'obsolescenza), sul piano stilistico e tematico.

Il frammento diretto da Mirco Santi (fondatore di Home Movies – Archivio Nazionale del film di famiglia di Bologna) risulta per certi aspetti ancora più capace di sfidare i limiti della materialità del dispositivo. Il regista decide di riprendere su monitor LCD un montaggio di filmati d'archivio girati da due persone. Il primo è un turista, a passeggio nella Bologna degli anni Settanta, che riprende tutto su pellicola 8mm Ferrania color. Il secondo è lo stesso Santi, che tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila riprende in Super 8 alcuni frammenti urbani della città emiliana. Entrambe le sequenze d'archivio inoltre, sono relative alla medesima location bolognese (la zona di piazza Santo Stefano e di Piazza Maggiore. Le due sequenze hanno una struttura e un ritmo molto diversi: la prima segue un'impostazione tutto sommato tradizionale nel cinema amatoriale,

²¹⁵ Quel punto, quella finestra, in quella stanza risulta singolarmente attraente per entrambi i cineasti, producendo la medesima opzione stilistica e di ripresa – Alina Marazzi non sceglie particolari obiettivi o grandangoli per esempio – a distanza di ottant'anni.

attraverso l'utilizzo di riprese molto lunghe, panoramiche estese e inquadrature in campi medi o lunghi. La seconda invece ha un ritmo nervoso, le riprese sono spesso brevissime, a tratti sincopate. Il procedimento che mette in atto Santi è di notevole interesse: i due filmati infatti vengono digitalizzati e montati insieme rispettando un'alternanza che prevende una scansione ritmica delle due sequenze determinata da una compenetrazione progressiva (sulla base di un conteggio dei fotogrammi che dia più spazio a una nella prima parte – con l'inserimento graduale di un numero progressivo di fotogrammi della seconda sequenza – e all'altra nella seconda parte – con l'“uscita” della prima sequenza, degradando progressivamente il numero di fotogrammi di questa – rispettando nel complesso un equilibrio speculare nel numero dei fotogrammi di ciascuna sequenza).

Il risultato è un vortice visivo. La visione è infatti dei medesimi luoghi, seppur visti da due operatori diversi, ma montati attraverso uno schema di compenetrazione che nella progressione del film produce un effetto di omogeneità. A questo si aggiunge la ripresa che il regista fa con la pellicola donatagli di Chinaglia, e attraverso questo livello materico, la pastosità dell'immagine viene livellata.

Dal punto di vista del registro documentario (definito da una frammentazione narrativa esplicitamente modernista) questo frammento di fa carico di alcuni aspetti decisivi: il processo di transizione da analogico a digitale, la rielaborazione dell'immagine e la funzione testimoniale del documentario. Ciò che lo scarto del Super8 registra in maniera scrupolosa è l'emissione digitale del monitor LCD di un montaggio di sequenze digitalizzate ma che erano state originariamente registrate su formati di pellicola diversi a vent'anni uno dall'altro, seppur negli stessi spazi. La traccia del reale, il dato indessicale apparentemente imprescindibile, è sostituita, o per meglio dire è arricchita, secondo un processo di sovrapposizione, dalla traccia della

manipolazione²¹⁶ – a ben contare solo almeno quattro i livelli di mediazione – e dall’iscrizione e sovrascrittura archivistica. L’enfasi dell’operazione è dunque sulla dimensione d’archivio, sul processo di elaborazione e migrazione dell’immagine del passato e sulla “crisi” della dimensione indessicale (la registrazione, assai scrupolosa, riguarda i livelli di mediazione sedimentati nel processo), che si concretizza in uno dei frammenti più esplicitamente meta-linguistici del collettivo, andando a forzare i limiti imposti dal curatore – i limiti fisici del dispositivo e i limiti imposti dalle condizioni di operatività – aggirandoli, senza formalmente infrangerli.

3.3. Rà di Martino: *The show MAS go on* (2014) cinema, materia viva

Verso il finire del 2013, la notizia che a Roma i magazzini MAS (acronimo di Magazzini dello Statuto, dall’omonima via in cui si trovano) stavano per chiudere i battenti ha smosso gli animi della capitale, la quale si è trovata a un passo dalla caduta di uno dei simboli cittadini più popolari e duraturi nel tempo. Vero e proprio monumento urbano, i magazzini MAS hanno accompagnato la vita della città nell’ultimo secolo vestendo i suoi abitanti. Nel corso dei cento anni della loro storia hanno attraversato fasi di alterni successi, diverse volte infatti sono stati chiusi per poi finire sotto differenti gestioni e riaprire successivamente i battenti, sono passati dall’essere magazzini di lusso negli anni ’30 a magazzini del popolo negli anni ’60; nelle parole della stessa regista, questo luogo è:

²¹⁶ E. Balsom, *Cheiropoiesis: Film and Obsolescence after Indexicality*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici, *Expanded Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, Mimesis International, Udine-Milano 2016, p. 90.

un grande magazzino di ottomila metri quadrati che sembra più un mercato all'aperto, che al chiuso. Dove suore e trans si mischiano con tranquillità nel reparto di biancheria intima, badanti di tutta Roma fanno shopping il giovedì pomeriggio e costumiste di cinema vestono i loro personaggi.²¹⁷

Da questa notizia di cronaca parte tutto il lavoro di Rà di Martino, che vuole cercare di catturare per un'ultima volta l'atmosfera che caratterizza questo luogo, surreale, alienante ma al tempo stesso familiare. L'opera, realizzata tramite una raccolta fondi su Indiegogo (sito di crowdfunding) e poi con il sostegno di case di moda come Gucci, ma anche il Comune di Roma, è stata presentata come proiezione speciale alle Giornate degli Autori alla Mostra del Cinema di Venezia del 2014.

Fin dall'inizio l'opera mostra la sua natura mutevole e liminale; se ben chiari sono i caratteri tipici del documentario classico – immagini di archivio, voce fuori campo, interviste –; altrettanto evidenti sono gli intermezzi di finzione, visionari, le scelte sperimentali sul piano stilistico e su quello narrativo, il suo giocare al limite del fantascientifico, che di Martino inserisce nel film cercando di costruire un prodotto che omaggi i magazzini di via dello Statuto.

Il film si apre con una collezione di riprese a camera fissa che mostrano i dintorni di MAS, gli angoli interni e esterni dei Grandi Magazzini secondo una prospettiva dichiaratamente osservativa²¹⁸; la voce di Filippo Timi accompagna queste vedute descrivendole come se stesse leggendo da un catalogo urbanistico: “Roma, Piazza Vittorio, 980 metri di portici, 280 colonne, 6 edicole, chioschetto da Beppe, 14 palme, negozio cinese”, arrivando infine a presentare il protagonista di questo racconto,

²¹⁷ Da un'intervista rilasciata dall'autrice a S. Mauri, Rà di Martino, su FlashArt; disponibile all'indirizzo <https://flashart.it/article/ra-di-martino/>

²¹⁸ Si veda B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, USA 2001.

un'inquadratura esterna dell'entrata e la voce narrante che, con un tono pacato ma autorevole allo stesso tempo, esclama MAS. Fino a questo momento siamo pienamente nel regime documentario classico, le immagini testimoniano di una realtà presente, il sound design rafforza il livello di verosimiglianza del racconto con rumori e suoni urbani, in attesa che si entri a scoprire la vita al suo interno.

L'immagine quindi va a nero, come se stessi chiudendo gli occhi, pronti per immergerci in un sogno, via d'accesso privilegiata alla memoria e al ricordo. Compaiono i titoli di testa e poi una serie di cartelli che raccontano la storia di MAS attraverso il XX secolo, tra aperture e chiusure e cambi di gestione, accompagnate da immagini d'archivio che mostrano frammenti di vita catturati nel tempo. Terminata questa carrellata, la macchina da presa accoglie nel suo quadro il primo personaggio – Chiara Penzone, l'anziana proprietaria di MAS, figlia di Gianni Penzone, che nel 1974 aveva riaperto i magazzini dopo 15 anni di inattività. Ad interpretare la proprietaria però non è lei stessa, ma una Iaia Forte decisamente sopra le righe, la quale che le dona corporeità visto che la signora aveva preferito non farsi riprendere. Ecco quindi il primo elemento che distacca l'opera dal genere documentario classico. Il testimone che abbiamo di fronte non è un vero testimone, è una sintesi di realtà e finzione, riconducibile più al regime della nonfiction che a quello del documentario classico. Vestita con un'improbabile pelliccia rosa, con gli occhi coperti da occhiali da sole scuri, davanti a una catasta informe di portafogli da donna, Iaia Forte è affiancata, in questa prima apparizione, da due busti femminili, due manichini che con la loro algidità creano un deciso contrasto visivo.

Le due figure, che a osservarle bene sembrano quasi scostanti nei confronti dello spettatore, assumono il ruolo simbolico di condensatori di memoria, raccogliendo il portato storico di quel luogo e celandolo dietro il loro

immutabile silenzio. Diversamente dalle fotografie d'archivio però i manichini – che torneranno anche successivamente, anche se sotto una luce diversa – denunciano una visione autoriale che si rivolge alla storia materiale delle cose, che fa della materialità e dello studio del suo funzionamento un elemento imprescindibile per carpire l'autenticità di un luogo. La regista decide inoltre di operare uno “scollamento” tra il piano visivo e quello sonoro, non facendo combaciare alla perfezione la voce di Chiara Penzone e il labiale della Forte, “sbagliando” apposta in fase di postproduzione; così facendo, più si procede nel racconto, più la fisicità dell'attrice assume altre sembianze, i due manichini posizionati al suo fianco non sembrano più accessori di scena, ma lei stessa diventa un manichino parlante, vivo, a cui il narratore ha scelto di affidare il racconto donandogli un corpo e una voce, come se fosse il negozio stesso a raccontarsi. La presenza di Iaia Forte, inoltre, non è solo necessaria per dotare di un corpo la voce dell'anziana proprietaria che non aveva voluto farsi riprendere; Rà di Martino infatti sceglie di far recitare la parte ad un'attrice molto nota, cosa che suscita immediatamente nello spettatore questioni di livello autentificativo (non è possibile che Iaia Forte sia la proprietaria di MAS). Questa procedura denuncia apertamente l'operazione autoriale, quindi creativa e finzionale, della di Martino, creando un cortocircuito che fornisce alla registrazione della voce della proprietaria ancora più autenticità.

3.3.1. Fiction e non-fiction

La parte centrale del film è dedicata invece all'episodio che più di tutti fa emergere la tensione sperimentale in termini sia narrativi sia stilistico-formali operata dalla regista. Interpretato da Sandra Ceccarelli, questo breve estratto chiaramente finzionale, denuncia esplicitamente un debito nei

confronti dell'episodio *The After Hours*, della serie *Twilight Zone* – *Ai confini della realtà* (un omaggio che di Martino sente di dover inserire per rappresentare pienamente la sua visione dell'atmosfera unica di MAS). Ma la scelta di girare con un bianco e nero molto contrastato, e soprattutto la colonna sonora che accompagna le immagini riportano immediatamente alla mente il più famoso lavoro di Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*. Film sperimentale del 1943, quest'opera è uno dei primi e più brillanti esempi di utilizzo degli strumenti cinematografici con finalità non narrative ma quasi metafisiche, un viaggio visivo e visionario dentro i meandri intricati della mente umana. Così, dunque, gli infiniti reparti di MAS diventano un labirinto kubrickiano dentro il quale ci si può perdere ma anche ritrovare; assaliti e sepolti dalle cataste di abiti gettati quasi alla rinfusa sui ripiani di questo non-luogo, per trovare quello che cerchi devi essere disposto a perderti e spendere infinite ore a guardare tutto ciò che viene offerto. Il richiamo a questi due episodi della storia del cinema (o meglio, dell'audiovisivo) non è sintomo di un semplice impulso citazionista, ma ha a che fare con la natura stessa del luogo. Per anni infatti MAS è stato deposito da cui registi, produttori e scenografi attingevano per vestire e decorare i loro set; è un luogo denso di cinema, denso delle sue storie, saturo della sua aurea. Questi due episodi non sono omaggi visivi, ma diventano la modalità privilegiata per trasporre in immagini l'atmosfera di un luogo e la sua storia, che negli anni è stata anche storia del cinema. L'episodio si apre con Sandra Ceccarelli che, con in braccio il suo cagnolino, sale le scale mobili del grande magazzino. Non appena giunta al primo piano, l'immagine si veste di un bianco e nero deciso, contrastato, con la macchina da presa che precede i movimenti del personaggio immergendo lui e noi spettatori in un'atmosfera cupa, densa di storia. Il movimento di Ceccarelli tra i reparti di vestiario è incerto, ostacolato da specchi che riflettono minacciosamente la sua immagine e

manichini che compaiono come ombre dietro alle colonne. Queste figure algide e immobili la intrappolano tra le loro espressioni severe, incorniciate dai primissimi piani della regista, recitando i dialoghi tratti da *Twilight Zone*. Il film prosegue con una serie di interviste ai dipendenti di MAS, i quali raccontano la loro esperienza e il loro legame con quel posto e con il cuore pulsante di Roma. Dopo questo intermezzo, di Martino sceglie nuovamente la via della finzione e del surreale, declinato in quest'occasione in senso grottesco, immergendo Filippo Timi in una cesta piena di panciera in saldo, lasciando fuori uscire solo la testa, mentre l'attore canta una versione rivisitata e tradotta di *Perfect Day* di Lou Reed. Come per Iaia Forte in precedenza, Filippo Timi incarna allo stesso tempo due figure. La sua, quella ben riconoscibile di un attore famoso, e allo stesso tempo quella di un personaggio che è una somma di tutti i personaggi del cinema italiano che grazie a MAS sono stati creati, vestiti e incarnati. Prima di chiudere il film con un'altra testimonianza della "proprietaria" Iaia Forte, di Martino raccoglie ancora l'eredità di *Twilight Zone* facendo partecipare in questo episodio anche Maya Sansa nel ruolo di una commessa che aiuta e allo stesso tempo depista Ceccarelli nel suo percorso visionario. Una carrellata a stringere verso il volto di un manichino racchiude in poche frasi l'intento del lavoro della regista. La *voice over*, sempre tratta dall'episodio *After Hours* recita così: «Marsha White, sotto le sue sembianze autentiche e normali. Una ragazza di legno con il volto dipinto, che una volta all'anno assume l'aspetto di una persona in carne ed ossa come me e come voi. Ma tutto questo fa pensare vero? Fino a che punto siamo normali?»²¹⁹ I manichini, simboli trasversali della modernità industrializzata, nei luoghi in cui il cinema si è rifornito per anni – nel tentativo di far diventare vive i suoi personaggi, figure

²¹⁹ Tratto da *After Hours*, episodio della serie televisiva *The Twilight Zone*, uscita in Italia con il titolo *Ai confini della realtà*.

di finzione e quindi “morte” fino a che qualcuno non le interpreta – diventano entità vive, che si svegliano di notte, come dei novelli zombie, per poter anche loro girare tra i reparti del grande magazzino, diventare vivi, distaccandosi dalla loro anima di legno.

Il film di Martino risulta quindi «un documentario quando racconta la finzione del cinema, è musical e noir quando allude giocosamente a una dimensione dell’animo e al nostro (non) stare insieme in un luogo ai confini della realtà, popolato da individui alla ricerca indistinta di merci e identità»²²⁰.

²²⁰ M. Montinari, *The show MAS go on*, Catalogo delle Giornate degli Autori, Festival del Cinema di Venezia 2014.

4. Figure della crisi: forme dell'anacronismo

Nelle seguenti pagine il focus delle analisi verrà spostato dagli aspetti legati alla materialità del dispositivo cinematografico, a quelli che concernono la dimensione stilistico-formale dei documentari contemporanei. Come evidenzia Kim Knowles:

In the field of media studies, vintage is intricately tied to technological transition, questions of obsolescence, and the delicate interplay between the old and the new, the analogue and the digital, tangible material traces and clean lines and surfaces²²¹.

I film presentati nel capitolo precedente presentano forme di temporalità complessa che esprimevano un'evidenza sintomatica di aperture di soglie critiche di accesso al mondo materiale, proprio nella messa in crisi della concretezza e materialità del dispositivo di mediazione. In questo capitolo cercheremo di trattare come anche nei processi di formalizzazione dell'immagine si possano cogliere analoghi sintomi di una crisi. Si tornerà con più insistenza dunque sulle forme dell'anacronismo dell'immagine del cinema documentario.

²²¹ K. Knowles, *Locating vintage*, op.cit. Stefano Baschiera e Elena Caoduro chiariscono ulteriormente i termini della questione: "The proliferation of objects and styles often defined as vintage (anachronistic objects in the present) or retro (archaisms, imitative of the past) in screen media urges a reconsideration of this phenomenon and, more broadly, calls for an evaluation of the fetishism for the past and its regurgitation in the present", in: S. Baschiera, E. Caoduro, *The New Old: Archaism and Anachronism across Media*, Alphaville: Journal of Film and Screen Media Issue 12, inverno 2016, p. 3.

4.1. Anna Franceschini: riattivazione e riuso delle pratiche avanguardistiche

Come brevemente discusso per il frammento “*Milano*” di Alina Marazzi in *14 Reels*, il ritorno e la ri-attivazione (consapevole o meno) di forme, generi, stili del passato – nella fattispecie una riattivazione e confronto con la tradizione del documentario e dell’avanguardia modernista – torna significativamente anche nella filmografia di Anna Franceschini, già ospite della mostra *Glitch* con i cortometraggi *Before They Break, Before They Die, Movement I*, e *Before They Break, Before They Die, They Fly!* del 2013. Come *Polistirene* (2007), *The player may not change his position* (2009), e *Nothing is more mysterious. A fact that is well explained* (2010), girato all’interno del Pianola Museum di Amsterdam, i film di Anna Franceschini – per lo più documentari, alcuni brevissimi – mettono in forma lunghe e lente osservazioni “meravigliose” e “meravigliate” all’interno di luoghi simbolici della produzione e dell’assemblamento, della costruzione: vi è insieme una spiccata tendenza a ricercare la meccanica interna delle cose e l’origine degli oggetti (*Polistirene*), o la loro storia materiale, con un’esplicita vena nostalgica (*Nothing is more mysterious*), ma anche le dinamiche “attrazionali” e appunto “meravigliose” delle macchine (*The player may not change his position*).

Il fine di queste osservazioni quasi scientifiche non è mai la scoperta di una verità o di un risultato certo e indubbio; probabilmente lo scopo del gioco è la riuscita dell’osservazione stessa. Scegliere un luogo, rimanerci il tempo necessario a stanare il giusto punto di vista e poi usare questo cuneo visivo

come un grimaldello per far saltare la crosta delle cose e liberarne la natura.²²².

C'è un evidente ritorno a logiche poetiche e stilistiche di matrice modernista: si pensi al fascino per i processi di produzione o costruzione, per la “meccanica” del reale. In alcuni casi la messa in scena dell'artista è esplicitamente “mostrazionale” e nello stesso tempo “esplorativa”, afferma: “Poi inizia il viaggio delle immagini, l'esplorazione cinematografica dell'ambiente intorno a me. È una traversata in solitaria, è vero, ma quello che mi serve è un campo libero, un mondo fatto dagli uomini, ma senza persone che ne celino la vera essenza.”²²³ In altri sono la meccanica “animata” delle giostre del Luna Park, così come il mistero dell'origine “materiale” del suono o, ancora, il meticoloso processo di costruzione e assemblaggio di manichino a esprimere un carattere più dichiaratamente “attrazionale” che rimanda senza grosse forzature a uno stupore quasi primitivo nella messa in scena e nella “scoperta” del reale²²⁴.

Le opere che seguiranno presentano altre modalità di un ritorno a forme, meccanismi e generi del passato riverberano nelle opere contemporanee.

²²² M. Farronato, *Anna Franceschini. Say hello, wave goodbye*, 02 novembre 2018
<http://www.flashartonline.it/article/anna-franceschini-2/>.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Wanda Strauven ne esplicita poi il potenziale “sovversivo” anche per lo spettatore: “Attraction and monstration, albeit both equally “opposed” to narration, cannot simply be considered as synonyms. Whereas the concept of monstration implies a (narratological) instance that shows something, the notion of attraction emphasizes the magnetism of the spectacle shown. In the mode of attraction the spectator is attracted toward the filmic (or the apparatical); this direction is somehow reversed in the case of monstration, where the filmic (or the apparatical) is monstrated to the spectator. Attraction involves, more manifestly than monstration, the spectator”, W. Strauven, *Introduction to an Attractive Concept*, in Id. (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press 2006, p. 17.

4.2. Flatform: La decostruzione spaziale e temporale

Flatform è uno dei collettivi di artisti più interessanti e attivi degli ultimi anni nel nostro paese. Nato nel 2007, il gruppo lavora tra Milano e Berlino realizzando video, installazioni visive e brevi film. Alla base del loro lavoro c'è una riflessione sulla relazione tra il soggetto e lo spazio che occupa; questa riflessione non si sviluppa nei termini di una passiva registrazione dell'oggettività del reale, ma si articola secondo le diverse possibilità offerte dai cambi di prospettiva che si possono applicare ad ogni situazione. Il loro tentativo è sempre quello di escludere «l'atteggiamento centrico evidenziato dal punto di vista unico. E questo nonostante in alcuni nostri lavori venga apparentemente instaurata l'unicità di visione tipica della macchina da presa fissa. Penso che esprima la voglia di osservare un mondo umano con al proprio interno un'infinità di altri mondi»²²⁵.

Uno degli spazi che vengono maggiormente indagati da Flatform è il paesaggio, il landscape. Il collettivo si pone nei confronti del paesaggio osservandolo come un incontro tra tempo naturale e tempo storico²²⁶, ovvero un luogo dominato dalla natura in cui si stratificano le azioni compiute dall'uomo nel corso del tempo. In questo senso, Flatform tratta il paesaggio come un dispositivo, un *assemblage*²²⁷ di elementi da indagare e riordinare di volta in volta.

Fondamentale, dunque, per il lavoro del collettivo è anche la dimensione temporale, che diventa elemento chiave attraverso cui indagare, “smontare”, e riorganizzare la realtà e i discorsi su di essa. Il linguaggio cinematografico

²²⁵ Questo estratto proviene da un dialogo tra i componenti del collettivo, riportato all'interno del catalogo stampato in occasione della mostra “Flatform: Estat d'exceptiò” presso il Museo Cosmocaixa di Barcellona, nell'ambito del LOOP festival 2010.

²²⁶ Intervista realizzata da Kelly Gordon, Curator del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, disponibile all'indirizzo: <http://www.antigrand.com/flatform/>

²²⁷ Il termine fa riferimento alle indicazioni di Francesco Casetti riguardo al dispositivo, soprattutto in: F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit.

si fa mezzo attraverso il quale decostruire l'ordine spazio-temporale, sia della realtà, sia dello stesso dispositivo cinematografico. Flatform parte dal piano mimetico, dalla fattualità della realtà; e all'interno di essa opera uno scardinamento, inteso come riorganizzazione e ricostituzione degli elementi che compongono il reale.

4.2.1. *A place to come* (2011)

In *A place to come* (Flatform, 2011) l'occhio della macchina da presa fissa una serie di paesaggi rurali. Il complesso naturale – vero protagonista dell'opera – che si rivela davanti agli autori annuncia un carattere sostanzialmente mimetico nella loro rappresentazione. Partendo da questa evidenza, Flatform opera però una sorta di scardinamento. Un primo elemento interviene nella riconfigurazione del piano indessicale del documentario: lo scarto tra la dimensione visiva e quella sonora. La visione di questi scorci di natura è sempre accompagnata, oltre che dai rumori ambientali, da una *voice-over* che descrive minuziosamente – al limite del didascalico – gli elementi naturali che compongono il quadro e le azioni degli uomini e degli animali che attraversano lo spazio. In ogni sequenza tuttavia la descrizione si riferisce alla sequenza successiva, quella che lo spettatore ancora non vede. Lo scarto tra visione e ascolto è uno scarto temporale, che impone allo spettatore di accostarsi a questa narrazione primariamente in termini di “ascolto del paesaggio”²²⁸. Chi guarda prima deve necessariamente ascoltare la descrizione che della realtà viene fatta, e quindi non basarsi unicamente sul piano della visione per sperimentare ciò che gli viene offerto. Un ulteriore elemento di rottura interviene nel momento in cui

²²⁸ Si veda l'intervista rilasciata da Flatform su atpdiary: <http://atpdiary.com/flatform-a-ludin-loschermodellarte>.

il piano temporale si riavvolge su sé stesso alla fine dell'opera. La narrazione procede inizialmente in successione lineare – prima si sente la descrizione della scena, poi si vede la realtà narrata – fino all'ultima sequenza, in cui la *voice-over* che sentiamo si riferisce alla sequenza iniziale del video, generando un senso di sorpresa dettato dall'improvviso riavvolgimento della dimensione temporale, che ritorna su sé stessa e ricomincia in senso circolare contribuendo a rendere duttile l'idea su quale sia il presente. La fuga verso *il dopo* (che è anche una fuga fuori dal dispositivo come sistema prestabilito di elementi) termina nel ritorno *al prima*.

Lo scardinamento del dispositivo si verifica anche grazie a un ulteriore elemento in quest'opera, ovvero la nebbia, che appare alla fine di ogni sequenza, avvolgendo la realtà circostante e accompagnando la transizione alla sequenza successiva. Non si tratta di un semplice *fade-out fade-in*: la nebbia viene trattata da Flatform come un vero e proprio oggetto che muta e si trasforma, con il tempo, fino a ricostruire lo spazio e l'atmosfera circostante. La nebbia costruisce lo spazio filmico attraverso la divisione, l'oscuramento, la riconfigurazione e il rivelamento. “Nebbia come architettura,”²²⁹ nel senso in cui l'architettura è uno spazio, piuttosto che una forma precostituita. I paesaggi vengono resi concreti e palpabili dalle trasformazioni della nebbia, che attraverso le sue infinite possibili variazioni costruisce dei nuovi spazi in cui ci si può muovere. Ma la loro forma è illusoria, è dettata dalle pre-visioni della voce narrante che ne evidenzia gli elementi distintivi accompagnando e indirizzando lo sguardo dello spettatore; essi non sono altro che la riconfigurazione della nebbia che,

²²⁹ Il collettivo utilizza questa espressione all'interno di un'intervista riguardante quest'opera dal titolo: A PLACE TO COME – Interview with Flatform – “A Place to Come is the place of paradox on the impossibility of possible worlds.” apparsa sul blog di riferimento del BIEFF, Bucharest International Experimental Film Festival, disponibile all'indirizzo: <https://bieff.wordpress.com/2012/11/22/a-place-to-come-interview-with-flatform-a-place-to-come-is-the-place-of-paradox-on-the-impossibility-of-possible-worlds/>.

diradandosi e riformandosi, ne delinea i limiti e le possibilità; un'altra voce narrante irrompe verso la fine dell'opera, recitando: "Poiché i mondi sono infiniti, ciascun mondo ha una probabilità su infinito di esistere, ma per il calcolo delle probabilità uno su infinito è uguale a zero". Questi mondi dunque non esistono come realtà di fatto, ma sono il risultato del *ri-assemblaggio* della nebbia e "lo spazio della visione è una realtà oggettivata dagli assiomi di una percezione soggettiva"²³⁰.

4.2.2. *Sunday 6th April, 11:42 a.m. (2008)*

Rimanendo all'interno della produzione di Flatform, in "*Sunday 6th April, 11:42 a.m.*" (Flatform, 2008) lo spazio della visione è anche in questo caso un paesaggio rurale, il fianco di una collina osservato da una posizione sopraelevata che ne individua i confini e le diramazioni interne. Una serie di strade, infatti, attraversa la natura e collega dei casolari sparsi sui pendii. Il punto di vista rimane anche in questo caso fisso, la camera non si sposta e offre allo spettatore una visione d'insieme. All'interno di questo spazio agiscono dei personaggi (un postino, una ragazza, dei bambini che giocano, dei ragazzi alle prese con un'auto in panne), che lo spettatore vede come dei puntini in un enorme mappa, e i cui movimenti sono dettati dalle caratteristiche dello spazio circostante – il postino per consegnare la posta deve seguire la rete stradale, i ragazzi per far ripartire la macchina devono sfruttare un percorso in discesa. I personaggi sono accompagnati da una voce narrante che ne descrive i movimenti e le azioni – tutte simultanee –, e da un effetto visivo di ingrandimento che porta l'occhio della macchina da presa – e quindi dello spettatore – più vicino all'azione. In questo sistema ordinato e *pre-disposto*, un evento inaspettato scuote l'ordine. Una figura umana ad un

²³⁰ Si veda ancora l'intervista a Flatform: A PLACE TO COME – Interview with Flatform.

certo punto si mette a correre per i campi, attraversando trasversalmente lo spazio e “rompendo” i percorsi prestabiliti. Lo scardinamento del dispositivo avviene in questo momento, e agisce su due livelli. Innanzitutto, viene “rotto” il dispositivo-*landscape*; il paesaggio, inteso come spazio abitabile modellato dall’uomo secondo le sue esigenze, che costringe chi lo vive a seguire le sue direttrici prestabilite viene violato dalla corsa a perdifiato dell’uomo (l’unico, per altro, di cui non sappiamo assolutamente niente; la voce narrante non racconta niente di lui, come se fosse una presenza misteriosa) che agisce come un guasto tecnico all’interno della macchina, un *glitch*. La macchina-landscape non funziona più, nel senso in cui era stata pensata dall’essere umano; la rottura provocata dalla corsa frenetica del personaggio (“l’arma lucente” a cui fa riferimento la *voice-over* nel video) è un’azione possibile all’interno di questo paesaggio – il personaggio può attraversare i campi, sebbene esistano altre strade per muoversi in quello spazio; cosa che non può fare, per esempio, in una città, ovvero uno spazio interamente costruito dall’uomo e in cui le strade da percorrere sono predefinite.²³¹

L’altro livello su cui agisce lo scardinamento del dispositivo è quello più propriamente cinematografico: nel momento in cui assistiamo alla fuga disperata per i campi del personaggio, l’immagine sonora si fa molto vicina a noi, lo spettatore sta scappando con lui. È un primo piano sonoro che si contrappone al campo lunghissimo della visione. Avviene dunque uno scarto tra dimensione visiva e dimensione sonora²³². La voce narrante che chiude l’opera recita con tono poetico: “Qui il paesaggio ordina le vicende, nel senso che le *dispone*, le apparecchia, e a poco a poco tutto quel materiale che sembra scoperto prende forma”; ma i movimenti, dati una volta per tutte,

²³¹ Il film presenta interessanti analogie concettuali con il film di Ră di Martino *Not360*, presentato alla mostra *Glitch*.

²³² Il riferimento è ancora: Michel Chion, *Audio-Vision. Sound on Screen*, Lindau, Milano 2009.

sono astratti, sono frutto del punto di vista unico, oggettivo, da cui si osservano le vicende²³³. Se i movimenti prestabiliti sono astratti significa che la loro esistenza è solo una delle possibilità; e che quindi ne esistono di molteplici, di ulteriori, di possibili, e di conseguenza anche di impossibili. La possibilità è solo l'altra faccia dell'impossibilità.²³⁴

4.2.3. *56.700 seconds of invisible night and light (2009)*

Anche in *56.700 seconds of invisible night and light* (2009) si può ritrovare un tentativo di rottura, nel senso di evasione dai limiti imposti dal quadro e dalla struttura intrinseca del dispositivo cinematografico. In quest'opera osserviamo dodici personaggi che si muovono in uno spazio inquadrato ancora una volta a camera fissa. I movimenti dei personaggi seguono quattro direttrici fondamentali e ognuno di loro prova a ripetere i movimenti della persona che l'ha preceduto. Il senso del loro movimento risiede interamente nel tentativo di ripetere questi percorsi mantenendo, nella loro azione, lo stesso ritmo degli altri personaggi. Gli elementi principali in questo lavoro sono la dimensione spaziale e quella temporale, strettamente collegate l'una all'altra, ma che per comodità in questa analisi verranno analizzate una alla volta. Per quanto riguarda la dimensione spaziale, in quest'opera come in *Sunday 6th April, 11.42 a.m.*, lo spazio: “*is determined by the co-existence of trajectories defined by remembering and repetition*”²³⁵. Uno spazio

²³³ Si tenga presente che la premiere del film avvenne in una sala che affaccia sul paesaggio protagonista dell'opera. Gli autori infatti volevano che gli spettatori, una volta finito di vedere il film, si affacciassero sulla valle trovandosi davanti lo stesso panorama, rafforzando l'idea del punto da cui normalmente si osservano le vicende.

²³⁴ Si veda a questo proposito l'intervista rilasciata da Flatform riguardo a quest'opera, inserita all'interno del catalogo stampato in occasione della mostra “Flatform: Estat d'exceptiò” presso il Museo Cosmocaixa di Barcellona, nell'ambito del LOOP festival 2010, ma apparsa in precedenza su Wolphin DVD n. 9, San Francisco, USA, 2009.

²³⁵ Il riferimento è un'intervista rilasciata da Flatform dal titolo: *56.700 seconds of invisible night and light – Interview with Flatform – “The germ of the story is repetition.”* apparsa sul blog di riferimento del BIEFF, Bucharest International Experimental Film Festival, disponibile

definito in questo modo, in cui i movimenti sono *pre-disposti*, rimanda anche all'idea di narrazione e di ricordo; narrare una storia vuol dire definire il tempo in cui si svolge, ricordare invece vuol dire scoprire nuovamente e capire. Per quanto riguarda la dimensione temporale, le azioni dei personaggi si svolgono in quattro momenti diversi della giornata; all'alba, a mezzogiorno, al tramonto e durante la notte. Il passaggio tra un momento e l'altro, però, avviene con una rapidissima dissolvenza incrociata in cui il movimento del personaggio prosegue ma cambiano le condizioni temporali (da giorno si passa a tramonto, da tramonto a notte, da notte ad alba, e così via in un continuo loop). L'ellissi temporale dunque, si scontra con il proseguire nel percorso spaziale del personaggio, creando un effetto di straniamento in chi osserva la scena.

4.3. Armin Linke: Ritorno al passato nelle pratiche contemporanee

Nell'economia e per gli obiettivi di questo capitolo, una delle figure che spicca in maniera significativa nel panorama autoriale del documentario contemporaneo è Armin Linke, regista, fotografo e artista che nel corso della sua carriera ha fatto delle indagini socio-antropologiche attraverso i meccanismi audiovisivi il fulcro del suo lavoro.

all'indirizzo: <https://bieff.wordpress.com/2012/11/22/56-700-seconds-of-invisible-night-and-light-interview-with-flatform-the-germ-of-the-story-is-repetition/>.

4.3.1. *Future Archaeology* (2010)

Secondo la prospettiva adottata in queste pagine, il lavoro svolto da Armin Linke e Francesco Mattuzzi con *Future Archaeology* nel 2010 assume un ruolo interessante, caratterizzandosi come un'opera che va alla ricerca dello scardinamento del dispositivo cinematografico e della decostruzione del piano della temporalità, operando oltretutto un recupero di forme stilistiche appartenenti a un periodo passato – in certi frangenti addirittura pre-cinematografico – adottate dagli autori con l'intento di verificare le condizioni di attuabilità delle stesse in un'ottica orientata al futuro (in questo senso il titolo *Future Archaeology* è molto esplicativo), e offrendo inoltre la possibilità di parlare di anacronismo.²³⁶

Tuttavia, prima di analizzare nel dettaglio cosa si intende per scardinamento del dispositivo e decostruzione del piano della temporalità, risulta necessario parlare del film in sé.

L'opera di Armin Linke e Francesco Mattuzzi si inserisce all'interno del progetto *Decolonizing Architecture*²³⁷ ed è parte di una mostra espositiva dallo stesso titolo presentata nel 2010 alla galleria Klosterfelde di Berlino sul tema dell'obsolescenza della modernità (evento che tradisce del carattere "espanso", non solo cinematografico, intrinseco a quest'opera). Il loro percorso li porta ad esaminare tre località della Palestina – Oush Grab, una base militare israeliana ormai abbandonata nella zona di Betlemme; la colonia di Psagot, situata sulla collina Jabel Tawil, zona tuttora abitata da coloni israeliani; e il centro di Ramallah, città popolata da palestinesi situata

²³⁶ S. Baschiera e E. Caoduro, *The New Old: Archaism and Anachronism across Media*, Alphaville: Journal of Film and Screen Media Issue 12, inverno 2016, pp. 1–7.

²³⁷ "Decolonizing Architecture" è uno studio di architettura con sede a Beit Sahour, in Palestina. Il loro obiettivo è esplorare le possibilità di riuso e riappropriazione delle strutture reali di dominio, dalle basi militari evacuate alla trasformazione dei campi profughi, dalle strutture governative non completate ai resti di villaggi distrutti.

proprio sotto l'altipiano di Jabel Tawil – con l'intento di verificare le possibilità di ri-appropriazione degli spazi invasi e di ri-uso delle strutture architettoniche d'occupazione nel momento della liberazione.

Il film si divide in tre sequenze, ognuna delle quali racconta uno dei tre luoghi. Nella prima gli autori portano lo spettatore ad Oush Grab e la macchina da presa ci mostra, con lenti e molto precisi movimenti panoramici, abitazioni distrutte dai bombardamenti, bestiame che pascola in campi bruciati e macerie per le strade, mentre la voce fuori campo di una donna palestinese racconta l'infanzia traumatica passata nei pressi di quella base, sotto il continuo controllo dei militari israeliani prima che questi abbandonassero l'area.

Nella seconda sequenza, a Psagot, la macchina da presa invece è fissa, come congelata e intrappolata nello spazio urbano della colonia. Gli edifici e le abitazioni vengono mostrate isolate le une dalle altre e collegate solo da reti di strade che si sviluppano in modo concentrico attorno alla collina. La voce fuori campo ci interroga e si interroga sulle possibilità di riorganizzazione dello spazio urbano, e in particolare della rete stradale, la cui rigidità non prevede libertà di movimento da un posto all'altro, ma segue percorsi predefiniti e impone delle direttrici di spostamento. Per scardinare le strutture del potere al momento della liberazione bisogna costruire nuove connessioni tra le abitazioni che, come suggerisce la *voice-over*: «*will be undertaken across the field in which movement is not prescribed by the linear fold of the roads*» (verranno effettuate attraverso i campi, in cui il movimento non è prescritto dalla linearità delle strade).

Nella terza sequenza la macchina da presa inizialmente si muove per le strade di Ramallah, mentre la voce fuori campo di un abitante ripercorre gli anni della sua infanzia ricordando come quella costruzione imponente che sovrasta la collina gli sembrava naturalmente parte del paesaggio. Crescendo

e raggiungendo maggiore consapevolezza, l'uomo si rende conto che quella struttura è un simbolo del potere oppressivo, e come un occhio indagatore osserva e monitora la vita della cittadina. È in questo momento che la macchina da presa si sposta dai vicoli della città per elevarsi al di sopra dei tetti – simbolicamente si posiziona all'altezza di Psagot. Il cambio di punto di vista, oltre a delineare con dei toni più grigi l'immagine, schiaccia anche la prospettiva diventando, come si è già accennato, l'occhio del potere che sorveglia tutti dall'alto.

4.3.1.1. Scardinamento e Decostruzione

In che termini dunque quest'opera può essere considerata come esemplificativa di alcune problematiche cruciali del documentario sperimentale contemporaneo? E quali elementi si possono estrarre per cercare di rispondere alle domande poste in apertura?

Innanzitutto, emerge in modo evidente come il film non si limita a raccontare una storia, ma opera concretamente all'interno del dispositivo cinematografico. In particolare, sono due gli elementi che risaltano. Da un lato c'è un tentativo di scardinamento del dispositivo cinematografico e dall'altro una decostruzione del piano della temporalità. Per scardinamento del dispositivo cinematografico si vuole intendere che il documentario sperimentale contemporaneo è un cinema che pone al centro, come già ricordato in precedenza, un "medium in crisi"; in altre parole, viene colto il carattere instabile di un medium che non è più "chiuso" e "isolato", ma assume i caratteri dell'*assemblage*.²³⁸ All'interno di questa crisi, lo scarto che si produce tra la prossimità della traccia del reale e la "distanza" della

²³⁸ F.Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit.

sua scrittura²³⁹ si manifestano prima di tutto in forme di rottura, apertura e “scassinamento” del dispositivo di mediazione. Al fine di reagire a questa condizione di crisi, gli autori operano una decostruzione del piano della temporalità, la quale si rende manifesta soprattutto perché c’è un evidente ritorno a logiche poetiche e stilistiche di matrice modernista e a pratiche cinematografiche tipiche di quel periodo se non addirittura pre-cinematografiche, con l’idea di riattualizzarle nel contesto contemporaneo, in un continuo dialogo tra passato e presente. Una tendenza dunque, all’anacronismo, ovvero all’inserimento di elementi in contrasto stridente con il periodo in cui viviamo.

Ad esempio, il titolo scelto dagli autori è un segno evidente di questa tensione tra passato e presente. *Future Archaeology* riverbera infatti il dibattito contemporaneo sull’archeologia dei media²⁴⁰, un campo discorsivo che pone al centro un ritorno “produttivo” e talvolta “immaginario” e virtuoso al passato; inoltre, la nozione di archeologia serve come tramite per elevare la desolazione dei paesaggi a monumento temporale in grado di riattivare e proiettare la sua storia in un tempo futuro. In virtù di un tale approccio si rende possibile interrogare i nuovi media – e genericamente il futuro e lo spazio della creazione artistica – attraverso uno scavo critico degli stili e delle tecniche di mediazione appartenenti a epoche passate o a media arcaici.

²³⁹ E. Balsom e H. Peleg, cit., p. 12.

²⁴⁰ Per un approfondimento sul concetto di *Archeologia dei media* si vedano, tra gli altri, il lavoro di Erkki Huhtamo e di Jussi Parikka, in particolare: J. Parikka, *What is Media Archaeology?* op.cit. Gli autori che si occupano di Media Archaeology sono molti, per riassumere brevemente, Media archaeology per Huhtamo, è la disciplina che si interessa dei *topoi* ricorrenti nella cultura mediale, per Zielinski è una “*poetic exploration of deep times and variantology*”, per Parikka è una prospettiva teoretica utile per pensare alla cultura mediale materiale in una prospettiva storica; in sintesi, quindi, la Media Archaeology è un modo per analizzare le condizioni di esistenza degli oggetti, i processi e i fenomeni mediali.

In questo senso, l'idea di realizzare il film utilizzando la stereoscopia²⁴¹ offerta dalla tecnologia anaglifica, rimanda al XIX secolo e all'invenzione di questo sistema, sviluppato propriamente per fini architettonici, aprendo anche la porta al rapporto tra cinema e architettura, due espressioni artistiche che per tutto il corso del secolo scorso non hanno mai smesso di dialogare e continuano a farlo sotto diverse forme nella contemporaneità. Linke, inoltre, non è nuovo all'utilizzo di questa tecnica, infatti già per *Immaginario Nucleare* (una mostra del 2008 sul tema delle centrali nucleari abbandonate) attribuiva la scelta del 3d alla volontà di: «creare una sorta di bolla spazio-temporale, un effetti di sospensione ed al tempo stesso [...] mostrare che quelle strutture sono reali, attraverso l'effetto visivo che dà l'impressione di entrare nell'immagine».²⁴² Come ricordato dalle poche righe che descrivono il film sul sito di riferimento:

The use of stereoscopy offers a new dimension to the vision of space and to the understanding of colonization. The entire film becomes a sort of magic box in which the gaze travels across a surreal world that is possibly facing a moment of radical transformation [...]. As opposed to the images saturating our media screens, the stereoscopic visions linger over the banality of everyday life, revealing and unveiling the violence and drama of occupation.²⁴³

La visione delle immagini stereoscopiche è accompagnata da un altro elemento estraneo alla classica narrazione documentaria – il quale

²⁴¹ Il ritorno delle tecnologie 3D nel corso degli anni Duemila è un tema molto dibattuto. T. Elsaesser *The "Return" of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century*, in "Critical Inquiry", Chicago University, n. 39 inverno 2013, pp. 217-247. Nel testo, l'autore rintraccia le origini della visione stereoscopica intorno alla metà del XIX secolo.

²⁴² Da un'intervista a Armin Linke su [cultframe.com](http://www.cultframe.com) a cura di M. G. de Bonis: <http://www.cultframe.com/2008/10/immaginario-nucleare-mostra-di-armin-linke/>

²⁴³ La scheda del film di Linke e Mattuzzi è consultabile all'indirizzo: www.futurearchaeology.net.

contribuisce a scardinarne la struttura –, ovvero le brevi animazioni 3D che aprono ogni sequenza: animazioni composte da visioni cartografiche stilizzate dell'Europa e da breve cronologia. Una volta giunti sopra a Israele e alla Palestina, sulla cartina si illuminano due punti (in prossimità di Oush Grab e di Psagot/Ramallah), come se stessimo guardando un'immagine satellitare, un gps che localizza i luoghi in modo molto accurato. Ed è proprio qui che avviene lo scarto; unendo una visione tipica di un medium passato – la cartina geografica, la mappa che delinea i confini – con una tecnologia presente – il gps, una triangolazione satellitare che integra in esso i vecchi media allargandone le possibilità.

Quest'opera non si limita a raccontare una storia, ma opera all'interno del dispositivo cinematografico e all'interno del contesto sociale e politico di cui racconta una vicenda. Il cinema di Armin Linke è denso impegno etico e testimoniale, cinema come luogo in cui è possibile indagare le capacità fenomenologiche dello sguardo. Quest'opera è un'opera politica, nel senso che è un film che vuole agire concretamente nella direzione di una risoluzione del portato traumatico di questo conflitto. Uno dei passaggi più problematici nel campo dei *trauma studies*, disciplina che si occupa di studiare il ruolo del visivo nell'elaborazione di eventi traumatici, uno dei più grandi problemi è la rappresentabilità dello stesso trauma. La stereoscopia, in questo senso, offre un'alternativa alla possibilità di rappresentazione dell'esperienza, allude alla possibilità di uno sguardo più profondo, più accurato, che al tempo stesso penetra il vissuto conservando una necessaria distanza da esso.

I testimoni, inoltre, non sono persone identificate, ma sono voci fuori campo, agenti senza forma le cui parole offrono un collegamento tra la situazione reale che viene raccontata e le scelte di rappresentazione che fanno gli autori.

Le narrazioni rendono “leggibile” il paesaggio e lo spazio, conferendo una dimensione di vissuto a quei luoghi. Ma il contrasto tra le loro testimonianze e il piano visivo crea una frizione che apre a diverse interpretazioni del portato traumatico dell’esperienza. La prospettiva futura che il film vuole aprire si scontra con la palpabile desolazione del presente, in cui l’elemento traumatico continua a persistere.

4.3.2. *Alpi* (2011)

Mantenendo fede alla volontà di esplorare, attraverso le sue immagini, i luoghi e gli spazi di aggregazione umana, ponendo particolare attenzione sul rapporto che si instaura tra l’essere umano e il luogo in cui abita, Armin Linke nel 2011 realizza *Alpi*. Nato come un progetto di ricerca artistica, sociale e antropologica a cura dello regista, dell’architetto trentino Piero Zanini e di Renato Rinaldi, *Alpi* vede la luce al termine di un lungo processo durato otto anni, prendendo la forma di un film della durata di un’ora; la complessa strutturazione dell’opera tuttavia fa sì che una rigida classificazione di genere risulti insufficiente. Non è un caso che questo lavoro abbia attraversato trasversalmente mostre cinematografici, festival di architettura, esposizioni museali e artistiche, inserendosi perfettamente in ognuno di questi spazi. La stessa forma in cui il progetto è racchiuso, agli occhi dell’autore non risulta stabile e indissolubile, come ricorda in una conversazione a margine della mostra *L’apparenza di ciò che non si vede*²⁴⁴: «Per me, una mostra, un libro, un film sono forme finali, ma secondo una modalità saggistica: non sono chiusi in termini di lettura, ma in quanto

²⁴⁴ Questa prima personale dell’artista è stata allestita negli spazi del PAC di Milano dal 16 ottobre 2016 al 08 gennaio 2017. All’interno della mostra figura anche la proiezione di *Alpi*.

esperimenti. Permettono di continuare a cercare altre configurazioni, temi o luoghi di lettura»²⁴⁵.

L'opera infatti non vuole limitarsi a documentare i paesaggi e la vita delle Alpi, ma vuole affrontare la principale catena montuosa europea come «a hotbed for modernity and its illusions»²⁴⁶, ovvero come un laboratorio unico della modernità e delle sue illusioni. L'interesse di Linke verso questo luogo deriva dalla peculiare condizione dell'ecosistema alpino, da un lato in quanto bacino più vasto di biodiversità del continente europeo, dall'altro come catalizzatore del turismo e della attività ricreative, condizione che l'ha portato ad essere la catena montuosa in cui l'impatto dell'uomo si è fatto sentire con maggiore efficacia. Questa duplice caratteristica eleva le Alpi a luogo privilegiato per indagare le trasformazioni delle dinamiche sociali, economiche e politiche che concorrono alla trasformazione di un territorio, sia nelle sue connotazioni specifiche, sia nella percezione e nell'immaginario di chi abita quei luoghi rispetto a chi li frequenta per periodi di tempo più brevi.

La peculiarità di quest'opera è immediatamente evidente dalle prime scene. La prima sequenza si apre con un piccolo gruppo di persone riprese di spalle intento ad osservare le vallate che si estendono all'orizzonte, abbracciando totalmente l'immaginario tipico in cui vengono dipinte le Alpi – grandi spazi, orizzonti sfumati e persone che contemplano la grandezza che si distende davanti ai loro occhi. La sicurezza con cui lo spettatore ricollega le immagini che vede ad un universo visivo condiviso e comune, fa posto al disorientamento nel momento in cui le sequenze successive si alternano sullo schermo; Linke infatti sceglie di rivelare le identità delle persone di spalle

²⁴⁵ I. Speri, *Armin Linke. Badare all'apparenza*, KlatMagazine, 19 dicembre 2016. L'intervista è disponibile all'indirizzo <https://www.klatmagazine.com/art/armin-linke/54531>.

²⁴⁶ A. Linke, *Alpi*, didascalia al film presente sul sito dell'artista, disponibile all'indirizzo <http://www.arminlinke.com/alpi/>.

mostrando dei volti e delle situazioni non immediatamente identificabili con il paesaggio circostante. I volti infatti sono quelli del cast e della troupe di un film di Bollywood, girato in lingua *tamil*, diretto dal regista indiano Krishnasaamy Bhagyaraj e uscito nelle sale nel 2006 con il titolo *Parijatham*. Il cortocircuito culturale provocato è fortissimo e costringe chi guarda a cambiare radicalmente il paradigma visivo; non si è infatti davanti a un'opera che vuole raccontare le Alpi, ma di fronte ad una ricomposizione di immagini che vogliono cogliere lo spirito di una località in cui la natura che viene in contatto con l'essere umano genera paradossi di senso che si allargano fino a raggiungere il piano dell'immaginario. Il carattere sperimentale dell'opera risiede proprio in questa scelta del regista, in questa volontà di confrontarsi con uno spazio in cui le immagini si fanno corpo sensibile, materia esperibile capace di integrarsi in una realtà carica di storia e di tradizioni (anche, se non soprattutto, sul piano dell'immaginario) come quella alpina. Le Alpi infatti non sono più, a patto che lo siano mai state, quell'universo premoderno, naturalmente intatto e legato a tradizioni desuete e pratiche antiche scollegate dal mondo moderno; una sorta di rifugio per le anime che cercano riparo dal trambusto della vita di città.

Mantenendo questa prospettiva di analisi, focalizzandosi dunque sul cortocircuito socioculturale che affonda le sue radici anche nella storia, è possibile leggere l'intera opera di Linke come una sperimentazione sul piano stilistico e formale. La sua volontà di affrontare lo spazio che gli si dispiega davanti come un luogo complesso e stratificato, non più esperibile come una località amena e fuori dal tempo, si riverbera sulle scelte di stile che opera. Le scene che si susseguono dopo quella che illustrata precedentemente si alternano giustapponendosi secondo logiche di montaggio debitorie della tradizione modernista, che non si curano dunque della continuità narrativa ma frammentano lo spazio e il tempo della visione seguendo legami visivi e

ritmici, creando un percorso musicale (in cui la parola dell'uomo non trova, salvo rare eccezioni, spazio di manovra) costituito dai suoni più complessi e dai rumori più semplici che accompagnano la quotidianità della vita nelle Alpi²⁴⁷. Il risultato è una sinfonia, costruita sulla scorta, senza volerne essere un emulo fedele, delle sinfonie urbane; opere che hanno trovato il loro momento di massimo fulgore tra gli anni Venti e Trenta, in un periodo denso di sperimentazione sul piano filmico, come è stato illustrato nei capitoli precedenti. La volontà di trattare la città come spazio vivo e pulsante, capace di piagare ai suoi percorsi la vita dell'uomo, si ripropone, anche in questo contesto: Il recupero anacronistico del modello modernista è utile al regista per rappresentare la sua visione. Gli spazi urbani si trasformano in spazi montani, i percorsi labirintici delle strade diventano quelli delle piste sciistiche, degli skilift e dei giganteschi hotel che spiccano nel candore della neve, enfatizzando una volta di più il contrappunto ormai sedimentato tra artificiosità e naturalità. Non si vuole sostenere, forzando gli assunti, che quest'opera sia un esempio lampante di sinfonia urbana (proprio perché manca l'elemento principale dell'equazione, ovvero la città), quanto piuttosto rimarcare l'influenza che un determinato tipo di pratica cinematografica, appartenente a un periodo storico distante, possa riproporsi come modello preferenziale nell'immaginario visivo di chi oggi si fa carico della necessità di testimoniare il reale.

Un ulteriore livello di analisi dell'opera chiama in gioco l'aspetto legato ai dispositivi di visione, e quindi cinematografici. Durante l'arco del film, la visione delle Alpi non coincide sempre con l'obiettivo di Linke, ma propone diverse forme di mediazione quali videocamere di sorveglianza, monitor di controllo, schermi di diverse forme e dimensioni posizionati su treni, in

²⁴⁷ Il lavoro di Renato Rinaldi è in questo senso decisivo per la riuscita dell'opera. Il sound designer e compositore friulano realizza una stratificata composizione sonora che accompagna le immagini e le fornisce spessore.

camere d'albergo e in cantieri edili, oltre che enormi supporti visivi per i grafici dei meteorologi e degli scienziati che studiano e mappano con modelli di previsione l'ecosistema alpino, così come degli ingegneri e degli architetti dediti alla costruzione di alberghi e località di villeggiatura. Le immagini delle Alpi, secondo Linke, si fondono in maniera indissolubile con le Alpi stesse, creando un nuovo strato di condensazione del reale a cui è necessario far fronte. Un esempio significativo sono le immagini proposte dal treno destinato a portare gli sciatori alle stazioni di partenza; in queste immagini le vette innevate delle montagne si stagliano sul cielo terso, mentre un'animazione grafica mostra le varie piste con i differenti livelli di difficoltà. Queste immagini di stampo pubblicitario operano sull'immaginario del viaggiatore che si prefigura una giornata splendida sulle piste; il montaggio di Armin Linke tuttavia, sceglie di giustapporre a questa scena un'inquadratura in cui un gruppo di sciatori è immerso in una bufera di neve e fatica a trovare l'orientamento.

La frammentazione dell'immagine e il suo proliferare su diversi dispositivi di visione appartenenti alla modernità, si scontra però con la materialità della rappresentazione di Linke. Il regista infatti decide di girare il film utilizzando una pellicola in 16 mm, riversando solo successivamente il girato in formato Blu-ray/DCP. Si crea quindi un ulteriore cortocircuito che afferisce in questo caso al piano della materialità del dispositivo cinematografico; al fine di riuscire a cogliere la complessità della stratificazione visiva dei paesaggi alpini, frammentati su molteplici schermi, immersi in piani dell'immaginario e dominati dal contrasto tra nuove tecnologie e arcaicità rurale, il regista percepisce la necessità di ritornare alla materialità della pellicola e del processo di produzione che essa comporta; un processo lento e calcolato, durato all'incirca otto anni.

4.4. Michelangelo Frammartino: L'autenticità del reale in *Alberi* (2013)

Nel contesto cinematografico contemporaneo italiano, una delle figure che emerge in maniera più distinta è senza dubbio quella di Michelangelo Frammartino. Prendendo le mosse dalla sua opera più recente, *Alberi* (2013), e nell'economia di questo capitolo si vuole cercare di evidenziare come il documentario italiano cerchi di costruire un nuovo rapporto tra l'immagine e il mondo, non confrontandosi con un'entità immutata e immutabile, ma perseguendo l'intento di far emergere il carattere evenemenziale del reale – per riprendere il pensiero di Deleuze. Le parole dello studioso francese offrono infatti la possibilità di analizzare le forme del documentario sotto la prospettiva di quell'istante concreto che segna una differenza nella rappresentazione del reale; una differenza che nasce dal divenire, dall'incontrarsi a volte traumatico, tra opposti²⁴⁸.

4.4.1. Cos'è l'evento

Ma cosa si intende quando si parla di carattere evenemenziale del reale? E più in generale, cosa si intende quando si parla di evento, riferendosi al pensiero di Gilles Deleuze? Prima di addentrarsi nell'analisi dell'opera di Michelangelo Frammartino, occorre infatti fare chiarezza sul concetto di evento, senza la pretesa di riuscire a semplificare un discorso complesso e articolato come quello che il filosofo francese propone in *Logica del Senso*²⁴⁹.

²⁴⁸ La cornice teorica entro cui tutto il presente saggio si muove è da ricondurre al concetto di "evento" così come proposto, in vari momenti, da Gilles Deleuze.

²⁴⁹ G. Deleuze, *Logique du sens*, cit.

Il percorso di Deleuze parte da una critica alla categoria del *divenire* così come concepita nella logica aristotelica. Aristotele, e tutto il pensiero successivo che a lui si rifà, pensa al divenire come ad un movimento che una sostanza data compie per trasformarsi in qualcos'altro; un uomo che cresce, prima è giovane e poi, in seguito, diviene adulto, in un passaggio da contrario a contrario. L'obiezione che porta Deleuze è che secondo questo approccio il divenire non è propriamente un divenire, quanto più un processo di sostituzione che porta una sostanza (quindi qualcosa che preesiste) a scontrarsi con un accidente; tramite questo scontro la sostanza iniziale cambia e viene sostituita da una nuova, senza dunque che ci sia un vero e proprio movimento, ma perseguendo una logica cronologica di montaggio di situazioni. La proposta del pensatore francese si muove quindi verso un'altra direzione: «Deleuze intende invece pensare il divenire senza ridurlo alla sommatoria di tante immobilità. E per farlo deve mettere in questione due cose. Deve mettere in questione l'ontologia di Aristotele e la grammatica di Aristotele»²⁵⁰. L'ontologia non va più quindi pensata come il risultato dato dalla somma tra una sostanza e gli incidenti a cui va incontro, e la grammatica non è più intesa come l'accostamento di predicato ad un sostantivo già dato in quanto tale. Questo approccio non-logico e non-ontologico sfida apertamente il pensiero comune, giungendo a definire il divenire non come un processo da contrario a contrario, ma piuttosto come un movimento continuo in cui i contrari coincidono e coesistono, attribuendo al divenire un'istanza continua, diveniente, e non istantanea. Per poter proporre e sostenere un così drastico cambio di paradigma, Deleuze propone

²⁵⁰ F. Leoni, *Deleuze. Il divenire come coincidenza degli opposti*, in M. Di Martino (a cura di), *La questione dell'evento nella filosofia contemporanea*, Aracne Editrice, Roma 2013, p. 133. L'ontologia aristotelica pensa l'essere come il risultato di una sostanza più i suoi accidenti, quindi la materia a cui vengono sommate le sue forme, mentre la grammatica accosta un soggetto a un predicato, costruendo le sue proposizioni stabilendo innanzitutto un sostantivo, a cui poi attribuire un aggettivo.

un cambio di prospettiva che sposti il centro dell'attenzione dalla sostanza intesa aristotelicamente, quindi il sostantivo, l'entità immutabile, all'incidente, al momento di contrasto, e quindi di mediazione, dei contrari. L'accidente diventa sostanziale, e quindi diventa evento. Deleuze tuttavia non intende porsi su un terreno di scontro esclusivamente con il pensiero aristotelico, la questione posta dal filosofo francese si propone di riconfigurare i criteri di comprensione di un tema che ha animato il dibattito occidentale fin dai tempi di Eraclito e Parmenide²⁵¹.

È un decisivo e traumatico cambio di prospettiva quello operato da Deleuze, che lo porta a concentrare tutta l'attenzione su questa nuova concezione del divenire. Come scrive Leoni:

Il divenire non sopporta la separazione nella distinzione del prima e del dopo, tra sostanza e accidente, tra soggetto e predicato, tra materia e forma [...]. Il divenire, sta dicendo Deleuze, non sopporta la distinzione del prima e del dopo perché è un continuo, e solo il divenire in quanto divenuto è saputo, assunto in una posa e fotografato in una sua verità, solo questo divenire è discontinuo [...]. Il divenire è un continuum, sta dicendo Deleuze bergsonianamente [...]: pensare il divenire nel suo divenire, non nel suo essere divenuto; pensare il divenire come continuum, e quindi pensare il divenire come un divenire “più vecchio” che dà a vedere il suo prima e il suo “più giovane”, dove è il divenire più vecchio a dare a vedere dietro di sé il “più giovane” come sua provenienza e come sua sostanza, come suo soggetto e come suo fondamento. La sostanza è l'effetto del divenire, non la causa.²⁵²

In quest'ottica divengono chiari i presupposti che reggono una delle espressioni più note per esemplificare il concetto di evento *deleuziano*; ovvero “l'albero verdeggia”. Con questa espressione non si vuole dire che “l'albero è verde”, nel senso in cui a “albero” e a “verde” si attribuiscono caratteristiche di soggetto aristotelico; piuttosto bisogna intendere che l'albero sia una modalità dell'evento “verdegiare”. Come ricorda Miguel

²⁵¹ G. Reale (a cura di), *Parmenide. Sulla Natura*, Bompiani, Milano 2001.

²⁵² F. Leoni, *Deleuze. Il divenire come coincidenza degli opposti*, op. cit., p. 137-138.

de Beistegui, l'evento: «sopprime una proposizione di essenza a vantaggio di una proposizione di modalità [...]. L'attributo non esprime più un concetto [...] ma un evento o una singolarità presso i quali il soggetto e il predicato si organizzano nel loro rapporto»²⁵³. L'evento “verdeggiare” si dipana in un *continuum* e nel momento in cui incontra l'albero diventa “divenuto”, quindi saputo – per riprendere le parole di Leoni – e si dispone in una forma rappresentabile e individuabile per noi.

In sostanza, per chiarire ulteriormente il discorso e evidenziare i presupposti che lo rendono centrale nell'ottica di un ragionamento sulla pratica documentaria, la proposta di Deleuze è quella di un cambio di prospettiva, che si allontana dalla realtà in quanto sostanza aristotelicamente intesa, in quanto essenza data una volta per tutte; la realtà, per come la intende Deleuze, si dà nel momento di mediazione, di incontro tra corporeo e incorporeo, tra uomo e natura. Un approccio che, come si vedrà nelle prossime pagine, presenta notevoli punti di contatto con le pratiche documentarie contemporanee e con l'idea di documentario e di arte propria di Michelangelo Frammartino.

4.4.2. Alberi, o dell'incontro con il reale

Michelangelo Frammartino²⁵⁴ si distingue nel panorama artistico italiano per il tentativo di costruire immagini che siano il risultato di un rapporto autentico con il reale, secondo un'idea di cinema come «macchina della

²⁵³ M. De Beistegui, *L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, tr. it., Mimesis, Milano 2007, pp. 69-70.

²⁵⁴ Michelangelo Frammartino lavora da più di vent'anni tra il cinema, la videoarte e le installazioni audiovisive, alternando la pratica artistica con l'insegnamento in scuole, accademie e università. Tra le sue opere più note: *Il dono* (2003) e *Le Quattro Volte* (2010), vincitore del Nastro d'argento, in cui l'autore racconta il mondo suddiviso nelle sue componenti essenziali; minerale, vegetale, animale e umana.

connessione»²⁵⁵. Nelle sue opere si può riscontrare un'ampia varietà di modelli stilistici e formali, insieme con una pluralità di discorsi e di pratiche mediali, che si pongono al servizio della ricerca di questo autentico contatto con il mondo dispiegato di fronte alla sua macchina da presa. I suoi film, così come le sue installazioni audiovisive, sono tra i più limpidi esempi di una sfida alle pratiche omologate della rappresentazione, ingabbiate entro i confini delle forme artistiche tradizionali.

In *Alberi*, una cine-installazione che mescola in maniera produttiva il passato e il presente, la macchina da presa di Frammartino non si limita a registrare passivamente ciò che gli si presenta davanti, ma opera una trasformazione della realtà che si rende possibile proprio nel momento privilegiato dell'incontro tra il regista e il mondo che vuole raccontare, secondo un'idea di film come: «luogo di mediazione fra sé e il mondo»²⁵⁶: la realtà torna a essere materia sensibile, visibile, e quindi rappresentabile.

L'intera opera si articola intorno alla figura del Romito, l'uomo-albero maschera della tradizione carnevalesca lucana; una figura che affonda le sue radici nella memoria storica di quei luoghi e che originariamente era un modo per le persone meno abbienti di chiedere l'elemosina, senza la possibilità di essere riconosciuti in quanto coperti da capo a piedi di rami e foglie. Questa tradizione si era persa nelle pieghe del tempo, rimanendo un ricordo lontano, fino a quando nel paese di Satriano di Lucania gli abitanti non hanno sentito la necessità di farlo tornare a vivere, per riaffermare il legame con il territorio e con la natura che avvolge questo piccolo paese. Tuttavia, nel momento in cui è riaffiorato, il romito ha mutato la sua natura, la sua realtà: si è fatto mito, culto arboreo. Il momento di mediazione tra la

²⁵⁵ M. Marelli, *Sugli Alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, in "Cineforum",

http://www.cineforum.it/focus/Filmmaker_Festival_2013/Intervista_a_Frammartino

²⁵⁶ M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, cit., p. 28.

tradizione storica e gli abitanti di Satriano ha cristallizzato l'evento-romito (volendo intendere la sostanza del romito secondo la lettura di Deleuze precedentemente illustrata) in una nuova forma, in un nuovo reale. È in questo momento che il romito incrocia la strada di Frammartino e nuovamente si trasforma, si fa altro, all'interno del suo film. Il regista, sempre alla ricerca di una prospettiva che si opponga alla dominante centralità dell'uomo nelle rappresentazioni artistiche, individua nella figura del romito una sintesi compiuta tra uomo e natura e lo eleva a cardine del suo nuovo progetto.

Il film che ne deriva è un'opera che pone al centro proprio il rapporto tra queste due entità, mettendo in pratica un mimetismo inteso come:

un procedimento che destruttura l'immagine e ti dice che lo sfondo è protagonista. Il cinema deve essere quella macchina che ti riconnette alle cose, diceva Deleuze. Ecco il romito ti dimostra che il mondo è legato alla natura. E il cinema serve a questo: attivare un'ottica per vedere l'invisibile e riuscire a catturarlo, filmandolo²⁵⁷.

Durante tutto l'arco del film Frammartino costruisce dei percorsi visivi che illuminano i momenti di incontro e di mediazione tra uomo e natura, tra passato e presente, tra mobilità e immobilità, tra organismi vivi e organismi morti, alla ricerca di un barlume di reale che possa scaturire da questi contrarsi: si pensi, a titolo di esempio, alla scena iniziale. Il film si apre mostrando il sorgere del sole, cominciando con un'inquadratura completamente nera - contrappuntata solamente dal rumore delle fronde e dal cinguettio degli uccelli – e arrivando pian piano a svelare i profili agili e slanciati degli alberi. Comincia quindi un piano-sequenza che da un'angolazione supina si muove nella foresta, cercando di non adagiarsi mai

²⁵⁷ A. Tristano, *Dall'Italia al MoMA: intervista al regista Frammartino*, in "Linkiesta", <https://www.linkiesta.it/it/article/2013/12/03/dallitalia-al-moma-intervista-al-regista-frammartino/18104/>

su un'inquadratura ad altezza-occhi²⁵⁸. Dopo un lento e preciso percorso nel sottobosco, la macchina da presa si eleva, rivelando un'apertura tra i rami degli alberi e mostrando per la prima volta un paesino immerso nella natura, i cui confini sfumano nel verde che lo avvolge. Sembra quindi che Frammartino ci suggerisca che le due realtà (quella della foresta e quella del paesino) non siano delle entità preesistenti e immutabili, ma che la loro sostanza derivi dal continuo e costante rapporto che li collega. Il divenire della costruzione umana si confronta con il divenire della natura, e nell'immagine di Frammartino questo reale si fa divenuto, si mette in posa e viene catturato dalle sue ottiche. Si pensi altresì alle inquadrature ravvicinate che mostrano particolari delle persone vestite da romiti avvolti nelle foglie e nei rami che li coprono da capo a piedi. In queste inquadrature, l'occhio vispo di uno dei personaggi così come il dorso della mano di un altro, avvolti in una veste arborea si trasformano in qualcos'altro; riattivano le memorie sedimentate del culto dei romiti, e la singola persona sparisce lasciando il posto ad una figura senza tempo, colta anch'essa tuttavia nel suo manifestarsi concreto.

L'opera di Frammartino si fa dunque testimone non solo: «dell'impossibilità di descrivere esattamente la realtà [...], di non potere far altro che riprendere lo stato in cui la realtà è osservata/perturbata nel corso delle riprese»²⁵⁹, ma del concetto secondo il quale la realtà di per sé non è mai una sola entità fissa e indistinguibile, quanto piuttosto è il momento di incontro tra eventi che dispiegano in un *continuum*.

Per concludere questo percorso interpretativo di *Alberi* secondo una lettura deleuziana, occorre discutere di un ulteriore aspetto che caratterizza quest'opera, la quale è stata definita, in apertura di analisi, una cine-

²⁵⁸ Secondo l'idea non umanocentrica del cinema di Frammartino presentata in precedenza.

²⁵⁹ M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, cit., p. 15.

installazione. Senza volersi soffermare troppo sulla categorizzazione in sé, e senza voler discutere eccessivamente della natura di un prodotto anfibio come quello qui proposto, è importante porre l'attenzione sul formato finale che questo prodotto audiovisivo ha assunto. Si tratta infatti di un *loop* continuo, della durata di trenta minuti circa, che è stato proiettato sia in sale cinematografiche più tradizionali (e.g. il cinema Manzoni di Milano durante l'edizione 2013 del Filmmaker Festival), sia in musei come il MoMa PS1 a New York dove è stato presentato per la prima volta. Una cine-installazione quindi, un prodotto che abbraccia diverse possibilità di fruizione e di visione. Il concetto di *loop* è caro a Frammartino che in un passaggio di un'intervista sostiene che: «un film si dimostri vivo quando invecchia [...], all'interno del film si creano degli automatismi, che innescano questo strano loop ipnotico capace di far scaturire un'energia alle immagini»²⁶⁰. All'interno di questo *loop* infinito, lo spettatore può “incontrare” il film in diverse modalità, concentrandosi su differenti parti dell'immagine e ricavando di volta in volta un nuovo rapporto con la realtà che gli si dispiega davanti.

L'opera del regista non si struttura quindi come una granitica entità, ma come un prodotto malleabile, fluido, che nel suo perdurare, nel suo divenire in quanto evento filmico, permette a diverse realtà di farsi sensibili.

Nei termini di un confronto complesso tra tensione documentale e spinta costruttiva, creativa e sperimentale, la strategia stilistica di Frammartino può essere letta come la volontà di provocare lo spettatore sul piano della percezione del reale e del suo divenire *deleuziano*, secondo la lezione di Pietro Montani il quale sostiene che proprio nell'interazione tra diverse forme medialità (il cinema e l'installazione visiva in questo caso) si può:

²⁶⁰ A. Mastrantonio, *Michelangelo Frammartino, una conversazione*, in “Indie-Eye”, <https://www.indie-eye.it/cinema/strana-illusione/michelangelo-frammartino-una-conversazione.html>.

«sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile differire»²⁶¹.

4.5. Rå di Martino: *Controfigura* (2017) e il cinema come universo complesso

All'interno dell'escursione cinematografica proposta in queste pagine, una delle opere che risalta in maniera significativa per la capacità di muoversi con estrema libertà all'interno delle frange più sperimentali del cinema e che viene presentata in questo senso per "ultima", come chiusura del percorso proposto finora, è il primo lungometraggio diretto da Rå di Martino, intitolato *Controfigura*. Presentato nel 2017 alla Mostra del Cinema di Venezia, all'interno della neonata sezione "Cinema nel Giardino", il film si presenta come un tentativo di *remake* di un film americano dal titolo *Un uomo a nudo* (*The Swimmer*, 1968), diretto da Frank Perry, con protagonista Burt Lancaster e ispirato al racconto breve scritto da John Cheever *Il nuotatore* (*The Swimmer*, 1964), apparso per la prima volta sulle pagine del New Yorker il 18 luglio del 1964, in cui si narra di un uomo in decadenza (simbolo del fallimento del sogno americano), Ned Merrill, che decide di tornare a casa, dove lo attendono una moglie e una vita apparentemente perfetta, attraversando a nuoto tutte le piscine degli amici e dei conoscenti che incontra lungo il cammino, solamente per trovare la sua abitazione chiusa e abbandonata. Lo sguardo della regista romana tuttavia (lo si è già potuto vedere con *The Show MAS go on*, così come nei suoi lavori precedenti appartenenti all'universo della videoarte) non si posa mai su un soggetto in maniera convenzionale, ma sceglie di indagarlo da diverse prospettive,

²⁶¹ P. Montani *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit., p. 13.

osservandolo da tutti gli angoli, fornendo una rappresentazione prismatica i cui riflessi si espandono tutt'attorno restituendo un'immagine frammentata ma al tempo stesso autentica e compiuta.

In un'intervista a proposito della genesi dell'opera, di Martino afferma: «Da tantissimi anni volevo lavorare su questo film perché è assurdo. È Hollywood, ma è come se fosse venuta malissimo, dislocata [...]. Mi ha incuriosito questo errore, perché in qualche modo il film non è riuscito, e dietro l'errore c'è qualcosa di molto interessante»²⁶². Lo spunto iniziale del film di Frank Perry si trasforma nell'occasione per la regista di lavorare su tematiche a lei molto care, in *primis* il deserto, luogo d'elezione per i suoi lavori e per la ricerca dei sedimenti di realtà²⁶³, ma anche il cinema in quanto dispositivo malleabile, le cui forme possono essere piegate e rimodellate continuamente.

4.5.1. Remake? Documentario? Backstage?

Il lavoro di Ră di Martino è infatti un tentativo di riconfigurazione dei parametri entro cui la forma cinematografica può muoversi, operando ai confini tra il documentario e la finizione, tra la narrazione e la ricerca stilistica, tra il cinema stesso e le altre arti. La principale linea narrativa dell'opera, quella appunto che segue l'avventura di Ned Merrill attraverso le piscine, fatica a ritagliarsi un ruolo predominante all'interno dell'opera. La sinossi del film, operazione non facile per un'opera di questo calibro, sul sito della Dugong Films, casa di produzione dell'opera recita: «Una piccola

²⁶² M. Bordino, *Venezia 74: Controfigura, documentario e fiction per Ră di Martino. L'intervista*, *Artribune.com*, 9 settembre 2017.

²⁶³ A titolo di esempio, la mostra fotografica *No More Stars*, realizzata nel 2010 si propone di indagare i set cinematografici costruiti nel deserto del Marocco utilizzati per le riprese della saga di *Star Wars* e successivamente abbandonati.

troupe cinematografica si aggira per Marrakech e i deserti che la circondano. Sono in corso i sopralluoghi per il remake di un film americano in cui un uomo torna a casa a nuoto, attraversando tutte le case della contea, piscina dopo piscina. Corrado è la controfigura che viene usata per testare le inquadrature, location e piscine dove si muoverà l'attore principale»²⁶⁴. Lo scenario americano dell'opera originale si trasforma in quello nordafricano della città marocchina, e sullo sfondo della città si muovono Filippo Timi, erede del ruolo di Burt Lancaster e la sua controfigura, il suo doppio cinematografico Corrado (il quale nel film sarà balbuziente, come Filippo Timi nella vita di tutti i giorni), interpretato dall'artista e fotografo Corrado Sassi. È quest'ultimo però che preverrà all'interno del film – diventando di fatto il vero protagonista – dopo un percorso di ricerca interiore che lo porterà a mettere in discussione la sua natura di attore che presta il corpo per il lavoro di altri attori, calandosi sempre più nel corpo di quel personaggio che non avrebbe dovuto interpretare e guadagnandosi spazio nelle inquadrature pensate per un'altra persona. Da un lato quindi il percorso del protagonista, che nuota attraverso le piscine per giungere a una meta precisa, dall'altro il percorso di Corrado, che attraversa le inquadrature quasi in maniera furtiva e quasi impacciata, senza sapere dove sta andando precisamente²⁶⁵. Tuttavia, la meta che Ned-Filippo Timi-Burt Lancaster deve raggiungere lo spettatore non sarà mai mostrata, il personaggio non di questo film non si dirige da nessuna parte; durante tutte le scene in cui il è in scena non si vede mai all'orizzonte la casa dove lo attende la moglie, ma lo osserviamo ripetere in sequenze alternate le stesse azioni compiute da Corrado. Ned dunque è un personaggio incatenato ad una storia che non ha più sbocchi, che non

²⁶⁴ Il testo è tratto dalla scheda del film come appare sul sito della casa di produzione Dugong Films <http://www.dugong.it/project/controfigura-2/>

²⁶⁵ Si noti che nella lingua inglese il termine controfigura si chiama *stand-in*, enfatizzando dunque la dimensione di *standing*, ovvero di “stare”, “essere fermo”, annullando il concetto di movimento e, dunque, di direzione da seguire.

conduce da nessuna parte; è paralizzato nella finzione del film e di conseguenza nella finzione di un cinema che ha esaurito la sua spinta creativa, che non riesce più a essere un modello di riferimento vivo e attuale a cui guardare, ma piuttosto un labirinto di forme da cui si può scappare solo se si riescono a trovare altre strade, anche più caotiche, come quella intrapresa da R  di Martino. Scrive Alessio Galbiati a proposito dell'opera: «Del non-film non-finito di Martino giungono a noi sullo schermo frammenti caotici, sequenze copia dell'originale, ciak interrotti, spaesamenti attoriali, crisi esistenziali e crolli» e prosegue: «nel quadro dell'inquadratura irrompono tutte quelle figure solitamente dietro la macchina da presa, a partire dalla stessa regista e poi il produttore [...], i macchinisti e tutta quell'umanit  varia che ruota attorno al farsi di un film»²⁶⁶.

Corrado, nel suo percorso confuso e incerto alla conquista del film e del suo spazio nelle inquadrature, non riesce per  mai ad arrivare a recitare le scene chiave della storia di riferimento. In particolare, di Martino ricrea con Filippo Timi la scena in cui Ned incontra una sua vecchia fiamma e si ferma a discutere con lei rievocando nostalgicamente i vecchi tempi e le avventure passate. Nella pellicola originale il ruolo di Shirley, *l'altra donna* rispetto alla moglie di Ned,   interpretato da Janice Rule, attrice molto conosciuta negli anni '50 e '60; la regista romana quindi sceglie di affidarsi a un'altra diva del cinema italiano, chiamando sul set Valeria Golino. Come successo per il Ned di Filippo Timi per , anche il personaggio della Golino sembra incastonato nel giardino lussureggiante in cui si trova la sua piscina, immobile sul lettino su cui   sdraiato, condannato perennemente a ripetere le proprie battute e i propri ciack senza la possibilit  di evadere.

²⁶⁶ A. Galbiati, "Controfigura" di R  di Martino e il non-finito esistenziale, RapportoConfidenziale.com, pubblicato il 04 dicembre 2017.

Un ulteriore livello di costruzione di questa complessa opera cinematografica riguarda la rappresentazione della città in cui di Martino fa muovere la sua umanità. Marrakesh non è frutto di una scelta casuale, ma luogo denso di significati. Innanzitutto è una città che la regista conosce molto bene, avendoci lavorato già in precedenza, in secondo luogo è un spazio che richiama numerosi aspetti della location in cui *The Swimmer* era ambientato, ovvero Los Angeles e lo stato della California in generale, un luogo di confine, costruito al limitare del deserto e terra dei sogni per eccellenza, in ultimo è una città che vive di contraddizioni interne, territorio ideale per un'artista che vuole realizzare un'opera che si nutre di immagini *fuori norma* e apparentemente incongruenti. Marrakech come Los Angeles sorge ai confini del deserto, se già la città degli angeli rivela ad un primo sguardo il contrasto tra l'artificiosità urbana della metropoli e la desolazione naturale del panorama circostante, nella città marocchina – fondamentalmente priva di tutti quei sobborghi e piccoli quartieri che si estendono intorno a Los Angeles estendendone i confini – il confine è ancora più netto. Non è, tuttavia, solamente un confine territoriale, ma anche economico, di classe. Il contrasto maggiore si può trovare tra la povertà che inonda le strade e i *suq* cittadini, e lo splendore opulente delle ville e delle piscine in cui si sono ritirati i ricchi borghesi provenienti dalla Francia, dagli Stati Uniti e da tutto il mondo. E non è un caso che di Martino scelga di rappresentare queste due realtà in maniera differenti. Le riprese in cui Corrado corre per le vie e per le piscine comunali della città sono girate senza un'elaborazione estetica complessa, facendo affidamento sul portato sensoriale trasmesso dal “protagonista” e dallo sfondo in cui si muove; mentre le riprese in cui si mette in scena il remake vero e proprio del film, con protagonisti Valeria Golino e Filippo Timi (o le loro controparti arabe, a cui di Martino fa “provare” la scena, interpretate da Younes Bouab e Nadia Kounda, due stelle

del cinema magrebino), sono incorniciate da una fotografia delicata, quasi onirica, e proprio per questo tradiscono l'artificiosità dell'operazione cinematografica nel loro differenziarsi così tanto dalle scene più vicine alla forma documentaria.

L'universo che quest'opera introduce è un sistema complesso di sovrapposizioni, contrasti, anacronismi e livelli di senso, che proprio da queste disfunzionalità riesce a trarre la forza per farsi racconto autentico di una realtà, testimone del reale. Non solo per tutto ciò che concerne il dietro le quinte del mondo cinematografico e quindi la narrazione del backstage di questo film, ma in senso più ampio lavora con le strutture stesse del dispositivo cinema, aprendolo, destrutturandolo e ri assemblando i pezzi secondo nuove forme e nuove modalità. Come per altre opere di cui si è parlato, risulta evidente l'approccio della regista al dispositivo, inteso come medium in crisi, dai confini instabili e non più chiusi, ma aperti e disponibili a essere scardinati. In quest'ottica e in questo caso specifico è l'acqua che funge da veicolo attraverso in quale osservare le cose sotto un'altra prospettiva; l'acqua in cui, nelle scene iniziali, Filippo Timi si "trasforma" in Corrado Sassi, nel momento in cui vediamo l'attore tuffarsi in una piscina ma a emergere dal lato opposto è la sua controfigura; l'acqua che bagna lo stesso Timi, senza però lasciare tracce evidenti, infatti nella maggior parte delle sue scene, appena esce dall'acqua l'attore è sempre asciutto, simbolo della sua inefficacia a lasciare un segno e a liberarsi da quella condizione di eterno personaggio intrappolato; e infine l'acqua come canale attraverso cui Corrado riesce a evadere nell'ultima scena del film, in cui lo si vede correre nel deserto e poi nuotare in direzione di una grande diga (non più una piscina, non più uno specchio d'acqua controllato e sicuro) per poi superarla e avventurarsi nel mare, in territori inesplorati e poco sicuri, ma d'altronde più interessanti e stimolanti. Corrado alla fine si libera da quel ruolo di

controfigura, di *meta* attore, di corpo al servizio di un'altra persona, scegliendo di perseguire strade diverse; e così fa questo film, che parte da un complesso di regole definito (il remake, il documentario, il backstage) per poi avventurarsi su strade non battute, sperimentando alla ricerca di una nuova forma che possa rendere autentica la rappresentazione che offre.

Conclusioni

Il percorso di ricerca che si è voluto tracciare in questo lavoro necessita a questo punto una definizione finale. È stato osservato come la forma cinematografica si trovi in una condizione di riorganizzazione generale, un mutamento che si è indotti a leggere come una crisi, ovvero un momento di particolare incertezza. Il dispositivo cinematografico è costantemente stimolato dagli altri media, dalla sovrapposizione inevitabile che le tecnologie digitali consentono e in generale dalla proliferazione delle immagini, le quali sono diventate inestricabilmente connesse al tessuto stesso del reale. In questa situazione critica, tutti i dispositivi diventano fluidi e valicano i confini che separano le forme di rappresentazione; il cinema, le arti visive, la videoarte e le pratiche del web hanno aperto un dialogo che non può rimanere inosservato. Tra le molte modalità con cui gli artisti possono reagire a questa crisi, il documentario – che com'è stato ampiamente illustrato nelle pagine precedenti non risulta essere un genere tra i tanti, ma appunto una modalità, quindi un approccio documentario – si candida come quella che può affrontare al meglio le problematiche della rappresentazione del reale. Questo certamente in virtù delle sue capacità di dialogare con le altre arti e di produrre una visione totale, sintomo di una libertà data dal suo non essere istituzionalizzato e strutturato (almeno questo è il caso italiano, analizzato in questo lavoro, dove non esiste un'infrastruttura stabile per il documentario).

La libertà di cui gode la forma documentaria, non incanalata in rigide strutture produttive ma capace di fiorire in contesti variegati, è certamente

un sintomo della contemporaneità mediale, ma è anche una caratteristica che accompagna e ha accompagnato il documentario per tutto il corso della sua evoluzione. Lo si è visto attraverso l'analisi dei contributi di Bill Nichols e Malte Hagener, in cui l'origine di questa forma è da rintracciare nel momento di dialogo e contaminazione con le frange più sperimentali dell'avanguardia storica negli anni Venti e Trenta; lo si è visto anche attraverso le figure di autori che nel Novecento hanno inteso il documentario non come uno specchio del reale, ma come un luogo dove misurare la distanza fra la realtà e le sue infinite rappresentazioni; lo si è visto infine proprio nella contemporaneità, dove i nuovi autori, operando al confine tra il cinema, la videoarte, il web e le arti visive, reagiscono (anche in maniera radicale) alla crisi in cui si trovano.

Dunque, la temporalità “critica” che è stata discussa in queste pagine e attraverso i film analizzati, rivela il sintomo più evidente di uno spazio di collisione tra forme documentarie e pratiche sperimentali. Ciò che si è potuto constatare è infatti una tendenza, che siamo indotti a identificare come una zona di interferenza e di mescolanza tra pratiche documentarie e sperimentazioni artistiche, dove al centro prende forma una negoziazione tra la messa in forma del reale, la sua registrazione e la sua testimonianza, insieme allo statuto del medium cinematografico che viene forzato (hackerato) e verificato all'estremo delle sue condizioni d'esistenza e operatività. È un cinema che, in questo senso, mette in forma prima di tutto una crisi produttiva e costruttiva del documentario e delle sue matrici e sovrastrutture materiali, proprio nel luogo della sua iscrizione e nello “spazio” della sua operazione, ovvero il tempo.

Il percorso che si è delineato identifica una strada fruttuosa per il tentativo di dare conto delle modalità di rappresentazione della forma documentaria contemporanea, attraverso anche le sue interferenze con le

frange più sperimentali e radicali dell'arte. Esso prende forma e si struttura proprio a partire dalle opere che sono state analizzate in questo lavoro, con la consapevolezza che queste rappresentano casi esemplari ma non esaustivi della sperimentazione nel documentario contemporaneo italiano.

Risulta oltremodo necessario sottolineare come la ricerca sperimentale applicata alla metodologia testimoniale documentaria individuata in queste pagine non vuole essere elevata a teoria unificatrice di una tendenza ben definita e ben delineata. Non si è voluto infatti descrivere questi fenomeni inserendoli forzatamente in una cornice unitaria, non si vuole pensare che oggi in Italia esistano delle pratiche ispirate a una sorta di manifesto sperimentale, associabili a una scuola o ad un movimento artistico come invece è più logico fare per le avanguardie storiche degli anni Venti e Trenta di cui parla Bill Nichols nella sua ricerca delle origini del documentario, o come si possono descrivere i Cineguf, i Gruppi Universitari Fascisti, in cui la sperimentazione aveva dei confini ben precisi relativi alla necessità di conoscere e maneggiare il dispositivo cinematografico, facendone esperienza.

Il documentario italiano contemporaneo si muove piuttosto in forma di reazione alla situazione attuale; sembra piuttosto manifestare – secondo l'ipotesi che si è voluta dimostrare ed è stata evidenziata – una conformazione radicale. Questa si staglia al crocevia di una riflessione critica, necessaria all'interno del clima di riconfigurazione del cinema nel contesto contemporaneo, sul ruolo della materialità dei dispositivi di mediazione (alla luce dei processi di migrazione e produzione dell'immagine dall'analogico al digitale) e di testimonianza, sulla funzione dello scambio creativo e spesso osmotico tra media e materialità differenti (insistendo sui “sedimenti” e gli scarti che le logiche di intermedialità producono nella

messa in forma del reale), sulla localizzazione²⁶⁷ del medium cinematografico nel contesto mediale, sulle potenzialità della forzatura dei confini disciplinari (tra cinema, arte, architettura, tecnica militare ecc.) e sulle implicazioni riflessive e auto-riflessive che l'iscrizione del reale, alla luce di un tale scenario, produce.

²⁶⁷ Malte Hagener, *Where is Cinema (Today). The Cinema in the Age of Media Immanence*, "Cinema & Cie", 11, 2008, p. 16.

APPARATI

INDICE DEI NOMI

A

Adami · 92

Agamben · 7; 26; 37; 38

Ancarani · 3; 86; 96; 97; 98; 99; 100; 102; 103; 104; 105; 107; 108; 186

Aprà · 11; 27; 46; 49

Aristotele · 145

B

Bacigalupo · 111

Balotelli · 107

Balsom · 8; 13; 50; 51; 93; 116; 136; 195

Barad · 28

Baudrillard · 51

Baudry · 5

Bellocchio · 82

Benjamin · 28; 42; 55

Bernabei · 76; 195

Bertozzi · 7; 8; 31; 82; 91; 92; 93; 110; 112; 148; 150; 196; 203

Bhagyaraj · 141

Biasin · 98

Bigelow · 22

Blais Zodo · 99

Bolter · 19; 20; 21; 90

Bordina · 116

Bouab · 156

Buñuel · 60; 75

Bursi · 46

C

Camporesi · 85

Canova · 1; 21; 84; 196
Carlen-Helmer · 111
Carrol · 30
Casali · 73
Casetti · 5; 13; 16; 18; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 86; 93;
126; 135
Castaigh-Taylor · 51
Cavalcanti · 70
Ceccarelli · 119; 120
Cecchi · 44; 89; 90; 91; 94
Chaplin · 105
Cheever · 152
Chinaglia · 3; 110; 111
Chion · 130
Cubbit · 33; 87

D

Dalì · 75
Dalò · 86
de Beistegui · 147
De Bernardi · 111
De Gaetano · 17
De Rosa · 35; 36
De Serio · 86
Deleuze · 7; 27; 38; 59; 144; 145; 146; 147; 149
Delluc · 75
Deluze · 38
Deren · 120
di Costanzo · 89; 170
di Martino · 3; 4; 8; 116; 117; 119; 120; 122; 130; 152; 153; 155; 156; 207
Dioniso · 72
Dottorini · 7; 9; 11; 17; 26; 197

E

Ejzenštejn · 39; 40
Eleuteri Serpieri · 92
Elsaesser · 78; 79; 80; 84; 102; 137; 197

Eraclito · 59; 146

F

Ferri · 71; 92

Fidotta · 87; 93; 102

Flaherty · 61; 65; 66; 68; 74

Platform · 3; 126; 127; 128; 129; 131

Formigoni · 46; 47; 87; 88; 89; 93; 94; 101

Forte · 118; 119; 121

Foucault · 37

Frammartino · 4; 8; 58; 144; 147; 148; 149; 150; 151

Franceschini · 3; 86; 124; 125

G

Galbiati · 155

Gauthier · 16; 203

Giacconi · 92

Giannella · 86

Godard · 34

Goebbels · 76

Golino · 155; 156

Goriunova · 88

Graf · 69

Grierson · 2; 18; 50; 64; 65; 70; 74; 75; 76; 78

Grifi · 83

Grusin · 13; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 27; 28; 90

H

Hagener · 76; 77; 78; 160; 162

Hediger · 35; 36; 86

Hoepli · 114

I

Ivens · 2; 59; 60; 61; 62; 63; 70; 75; 170; 172

J

James · 27; 28

Jilani · 69

K

Kahana · 50; 51

Kaplan · 109

Kaufman · 53; 56; 70

Kerridge · 98

Knowles · 112; 123

Kounda · 156

Krauss · 6; 36

Kubrick · 104

L

L'Herbier · 70

Lancaster · 152; 154

Lang · 105

Latour · 28; 35

Lauriello · 82

Leger · 75

Lehman · 111

Leoni · 145; 146; 147

Lingelser · 111

Linke · 3; 58; 86; 132; 133; 137; 138; 139; 140; 141; 142; 143; 179

Lischi · 46; 199

Loisi · 98

Lombardi · 83

Lorentz · 76

Lumière · 16; 17; 18; 29; 30; 31; 32; 34; 37; 39; 50; 126; 135

Lunacharsky · 76

M

Magnaghi · 113

Maiello · 19; 20

Malta · 92

Marazzi · 89; 111; 114; 124; 172
Marc · 111
Marcon · 86
Mariani · 10; 45; 46; 47; 48; 86; 87; 88; 89; 93; 94; 101; 102; 113; 197;
199; 200; 202
Mattioni · 71; 172
Mattuzzi · 133; 137; 179
McDonald · 67
Meazza · 104
Méliès · 17; 50; 72
Merril · 152; 153
Metz · 6
Minnella · 53; 54; 56; 60; 61; 68; 69; 70
Moholy-Nagy · 39; 42; 88
Montani · 13; 41; 42; 45; 46; 55; 57; 88; 89; 90; 94; 101; 102; 151; 152
Moore · 9
Morandi · 83

N

Nanni · 111
Nichols · 18; 74; 75; 76; 117; 160; 161

O

O'Malley · 98

P

Paik · 99
Pancotto · 99
Panelli · 112
Panh · 89; 171
Parikka · 110; 136
Parmenide · 146
Partamian · 111
Pasin · 71
Pasolini · 83; 106; 201
Peleg · 50; 51; 93; 136
Penzon · 118; 119

Perniola · 8
Perry · 152; 153
Pieters · 111
Pinotti · 37; 38
Policardo · 110
Preiss · 111
Pudovkin · 75
Pugliese · 72

Q

Quatriglio · 89; 172

R

Ray · 75
Reale · 146
Rebecchi · 42
Reed · 121
Rees · 67
Rinaldi · 139; 142
Rosen · 50
Rotha · 65
Roubini · 73
Rule · 155
Ruttman · 68; 69; 107
Ruttmann · 76; 77; 78; 171

S

Sansa · 121
Santi · 110; 111; 114
Sassi · 154; 157
Sasso · 110
Sauvage · 70
Scarpa · 99
Scatturin · 99
Senni · 98
Shanta · 92
Sheeler · 68

Shulgin · 88
Siodamk · 77
Somaini · 37; 38; 39; 40; 201
Spagnoletti · 7; 45; 52; 201
Spielberg · 23
Sterne · 109; 110
Strand · 68
Strauven · 8; 10; 13; 87; 93; 125; 201; 202

T

Tallents · 65
Tavil · 71
Terlizzi · 92
Timi · 117; 121; 154; 155; 156; 157
Torre · 92
Torri · 24; 45; 49; 111
Tosi · 110; 111

U

Ulmer · 77

V

Vainio · 98
Valenti · 105
Vallicelli · 71
Varda · 111
Vascellari · 98
Vertov · 2; 42; 53; 54; 55; 56; 57; 59; 60; 70; 75; 77; 88
Vigo · 70; 75; 77

W

White · 121
Wright · 65

Z

Zanini · 139

Zapruder · 86

Zhadanov · 76

Zimmerfrei · 86

INDICE DEI FILM

14 Reels (Luca Chinaglia, 2015)

2001: A Space Odyssey (*2001: Odissea nello Spazio*, Stanley Kubrick, 1968)

56.700 seconds of invisible night and light (Flatform, 2009)

A place to come (Flatform, 2011)

À propos de Nice (*A proposito di Nizza*, Jean Vigò, 1930)

Alberi (Michelangelo Frammartino, 2013)

Alpi (Armin Linke, 2011)

Before They Break, Before They Die, Movement I (Anna Franceschini, 2013)

Before They Break, Before They Die, They Fly! (Anna Franceschini, 2013)

Berlin – Die sinfonie der Großstadt (*Berlino – Sinfonia di una grande città*, Walter Ruttmann, 1927)

Bora (Yuri Ancarani, 2015)

Brangen (*Frangenti*, Joris Ivens, 1929)

Bronenosez Potemkin (*La corazzata Potemkin*, Sergej Ejzenštein, 1925)

Cadenza d'inganno (Leonardo di Costanzo, 2011)

Človek s kinoapparatom (*L'uomo con la macchina da presa*, Dziga Vertov, 1929)

Controfigura (Rä di Martino, 2017)

Da Vinci (Yuri Ancarani, 2012)

De Brug (*Il ponte*, Joris Ivens, 1928)

Drifters (John Grierson, 1929)

E Just Be There (Irene Dioniso e Nadia Pugliese, 2014)

Études sur Paris (André Sauvage, 1928)

Future Archaeology (Armin Linke, 2010)

Il Capo (Yuri Ancarani, 2010)

L'immagine mancante (Rithy Panh, 2013)

La Cena di Nanà (Enrico Policadoro, 2005)

Manhatta (Paul Stand e Charles Sheeler, 1921)

Masculin féminin (Jean-Luc Godard, 1966)

Melodie der Welt (Walter Ruttmann, 1929)

Menschen am Sonntag, (Uomini di domenica, Robert Siodamk e Edgar G. Ulmen, 1930)

Meshes of the Afternoon (Maya Deren, 1943)

Minority Report (Steven Spielberg, 2002)

Molar Formation, Urban Cut (Matteo Pasin, 2014)

Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922)

Nothing is more mysterious (Anna Franceschini, 2010)

Nothing is more mysterious. A fact that is well explained (Anna Franceschini, 2010)

Outer Dark (Lorenzo Casali e Micol Roubini, 2014)

Parijatham (Krishnasaamy Bhagyaraj, 2006)

Piattaforma Luna (Yuri Ancarani, 2011)

Polistirene (Anna Franceschini, 2007)

Ridotto Mattioni (Luca Ferri e Giulia Vallicelli, 2014)

Rien que les heures (Alberto Cavalcanti, 1926)

San Siro (Yuri Ancarani, 2014)

Strange Days (Katherine Bigelow, 1995)

Sunday 6th April, 11:42 a.m. (Flatform, 2008)

The Barn Dance (I due cavalieri di Minnie) (Walt Disney, 1929)

The Challenge (Yuri Ancarani, 2016)

The Glass House (Sergej Ejzenštein, 1930)

The player may not change his position (Anna Franceschini, 2009)

The player may not change his position (Anna Franceschini, 2009)

The Regen (Pioggia) (Joris Ivens, 1929)

The show MAS go on (Rä di Martino, 2014)

The Swimmer, (Il nuotatore) (Frank Perry, 1964)

Triangle (Costanza Quatriglio, 2014)

TV-Buddha (Nam-June Paik, 1974)

Twilight Zone – Ai confini della realtà (1959-1964)

Un'ora sola ti vorrei (Alina Marazzi, 2001)

Zizn' vrasploch (La vita colta sul fatto) (Dziga Vertov, 1924)

APPENDICE FOTOGRAFICA

14 Reels

Regia: Luca Chinaglia

Prodotto da: Barnabil Produzioni

Coprodotta da: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Six Gates Films, La Camera Ottica – C.R.E.A.

2015, 52', colore, muto e sonoro

14 bobine di pellicola vengono inviate a 14 diversi cineasti sperimentali di fama internazionale e autori impegnati nel riuso di materiale d'archivio, in occasione del cinquantesimo anniversario del Super8. Ne risulta un film antologico a firma di Massimo Bacigalupo, Astrid Carlen-Helmer, Luca Chinaglia, Tonino De Bernardi, Boris Lehman, Julien Lingelser, Alina Marazzi, Davorin Marc, Roberto Nanni, Chantal Partamian, Jaap Pieters, Joana Preiss, Mirco Santi and Guido Tosi.



The Show MAS go on

Regia: R  di Martino

Prodotto da: Produzioni Illuminati

Coprodotta da: Think Cattleya, Snaporazverein, Indigogo

Montaggio: Enrico Giovannone

Suono e musiche: Enrico Ascoli

2014, 30', colore, sonoro, DCP

The Show Mas Go On   un documentario sperimentale sui grandi magazzini MAS, luogo di culto per Roma e per il cinema italiano. Il film alterna sequenze pi  classiche a scene surreali e finzionali, grazie alla partecipazione di Maya Sansa, Iaia Forte, Filippo Timi e Sandra Ceccarelli, nel tentativo di realizzare un ritratto autentico.



A Place to Come

Regia: Flatform

Montaggio e Composizione: Flatform, Marco Forni

Traduzione: Alessandra Antola, Mark Swan

Voce: Antonio Guido

2011, 16:9, 7'20", stereo, colore, HD

A place to come è un video sui reciproci rimandi che si instaurano tra la nuda descrizione di un luogo e la sua concreta manifestazione.

Un voice over inoltre anticipa, della realtà a venire, una descrizione orale: in ogni sequenza viene anticipato lo scenario di quella successiva.

Suoni e voice over, dunque, producono l'annuncio di scenari non ancora concretizzatisi davanti ai nostri occhi. La presenza di ogni luogo ha un prima, i suoi suoni e la sua descrizione, e un dopo, la sua comparsa visiva, esplicitando così la domanda: qual è il presente?

Il luogo rappresentato in questo video non evolve però in base a semplici linee temporali, ma secondo quella particolare modalità di attraversamento che è la nebbia e che, in questo video, viene intesa come una sorta di nome collettivo nel quale raggruppare sotto un unico genere tutti gli elementi della realtà preconizzata: il luogo a venire.



Sunday 6th April, 11:42 a.m.

Regia: Flatform

Prodotto da: Rossella Izzo

Fotografia: Andrea Gorla

Traduzione: Simona Iacchetti

2008, 16:9, 6'12", colore, DV

Domenica 6 aprile, ore 11:42 descrive il paesaggio come una complessa rete di connessioni che guida le relazioni tra le persone. Il video si concentra su azioni e luoghi, movimenti e ambiente, e sottolinea la connessione reciproca tra l'ambiente e i suoi abitanti, dove il territorio gioca un ruolo inevitabile nelle trasformazioni antropomorfe.

Trasformiamo una visione in un'idea estetica, ma possiamo anche prendere coscienza di un paesaggio prima della pittura o dopo la pittura o, anche, a parte la pittura. In uno spazio condiviso, l'uomo possiede solo le strade che ha percorso. La sua libertà si esprime solo nel causare un cambiamento di rotta al flusso delle correnti, e non solo alle sue correnti personali. L'unicità di un paesaggio è definita attraverso la totalità delle relazioni che la permeano, comprese quelle meteorologiche. I paesaggi, come i sogni, sono personali. Ma sono anche sociali poiché sono pieni di significati condivisi.



56.700 seconds of invisible night and light

Regia: Flatform

Montaggio e Composizione: Flatform, Marco Forni

Fotografia: Andrea Gorla

2009, 16:9, 5'01", colore, HD

In questo studio sul tempo e la memoria, dodici personaggi percorrono lo stesso tragitto quattro volte in un giorno, tentando di ripetere i loro precedenti movimenti in modo identico. Il giorno si trasforma in notte e viceversa, mentre i personaggi continuano ad andare avanti ignorando la distorsione del tempo o il cambiamento degli oggetti di scena e degli occupanti dell'ambiente.



Future Archaeology

Regia: Armin Linke, Francesco Mattuzzi

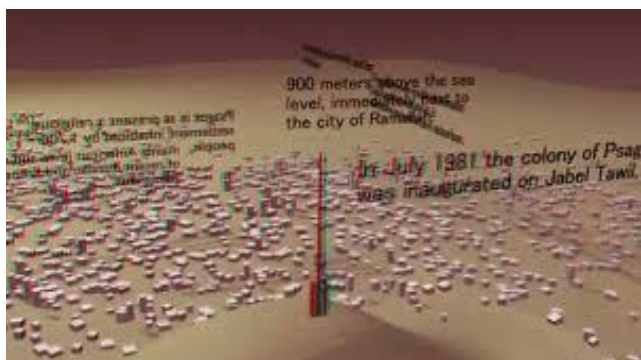
Prodotto da: Armin Linke, Decolonizing Architecture

Fotografia: Armin Linke, Francesco Mattuzzi

Suono: Renato Rinaldi

2010, 20 min., colore, sonoro, 3D Stereo DCP

L'opera di Armin Linke e Francesco Mattuzzi si inserisce all'interno del progetto Decolonizing Architecture. Il loro percorso li porta ad esaminare tre località della Palestina – Oush Grab, una base militare israeliana ormai abbandonata nella zona di Betlemme; la colonia di Psagot, situata sulla collina Jabel Tawil, zona tuttora abitata da coloni israeliani; e il centro di Ramallah, città popolata da palestinesi situata proprio sotto l'altipiano di Jabel Tawil – con l'intento di verificare le possibilità di ri-appropriazione degli spazi invasi e di ri-uso delle strutture architettoniche d'occupazione nel momento della liberazione.



Alpi

Regia: Armin Linke

Prodotto da: Armin Linke Studio

Montaggio: Giuseppe Ielasi

Fotografia: Armin Linke

Suono: Renato Rinaldi

2011, 60', colore, sonoro, 16mm

Alpi racconta la peculiare condizione dell'ecosistema alpino, da un lato in quanto bacino più vasto di biodiversità del continente europeo, dall'altro come catalizzatore del turismo e della attività ricreative, condizione che l'ha portato ad essere la catena montuosa in cui l'impatto dell'uomo si è fatto sentire con maggiore efficacia. Questa duplice caratteristica eleva le Alpi a luogo privilegiato per indagare le trasformazioni delle dinamiche sociali, economiche e politiche che concorrono alla trasformazione di un territorio, sia nelle sue connotazioni specifiche, sia nella percezione e nell'immaginario di chi abita quei luoghi rispetto a chi li frequenta per periodi di tempo più brevi.





Alberi

Regia: Michelangelo Frammartino

Prodotto da: Vivo Film, Essential Filmproduktion

Coprodotta da: Snaporazverein, Ventura Film; in collaborazione con Rai Cinema, Istituto Luce Cinecittà, Sensi Cinema

Fotografia: Ita Zbronic-Zajt

2013, 28', colore, sonoro

L'intera opera si articola intorno alla figura del Romito, l'uomo-albero maschera della tradizione carnevalesca lucana; una figura che affonda le sue radici nella memoria storica di quei luoghi e che originariamente era un modo per le persone meno abbienti di chiedere l'elemosina, senza la possibilità di essere riconosciuti in quanto coperti da capo a piedi di rami e foglie. Questa tradizione si era persa nelle pieghe del tempo, rimanendo un ricordo lontano, fino a quando nel paese di Satriano di Lucania gli abitanti non hanno sentito la necessità di farlo tornare a vivere, per riaffermare il legame con il territorio e con la natura che avvolge questo piccolo paese.





Controfigura

Regia: Rădi Martino

Prodotto da: Dugong, In Between Art and Film, Snaporazverein, Produzioni illuminati, Haut le mains

Fotografia: Gianclaudio Giacomini, Giulio Squillacciotti, Hasnae el Ouarga

Montaggio: Giogio Franchini

2017, 73', 16:9, colore, sonoro, DCP

Una piccola troupe cinematografica si aggira per Marrakech e i deserti che la circondano. Sono in corso i sopralluoghi per il remake di un film americano in cui un uomo torna a casa a nuoto, attraversando le case che trova sul suo percorso, piscina dopo piscina. Corrado è la controfigura che viene usata per testare le inquadrature, location e piscine dove si muoverà l'attore principale. Mentre assistiamo ai suoi tentativi di entrare nella parte, irrompono sulla scena i veri attori, e una vera troupe si muove nel dietro le quinte, in un set in cui sembra che nessuno sappia esattamente cosa fare. Un film in crisi d'identità, alla surreale ricerca di sé stesso.





Bora

Regia: Yuri Ancarani

Prodotto da: AMACI, Museo Chiama Artista

2015, 20', video, colore, stereo, PAL, televisore Brionvega

Un'opera in cui il soggetto principale è l'omonimo vento, che sferza e plasma con raffiche devastanti tutto ciò che gli si frappone. Quest'opera nasce come un progetto di video-installazione (presentato come work-in-progress) avviato nel 2011, all'interno di una ricerca che indaga le possibili interazioni tra arti visive e musica; le immagini catturate da Ancarani non sono confinate su un piano puramente visuale, ma assurgono il ruolo di *frame* per una serie di concerti *live* con cui diversi musicisti interagiscono di volta in volta, per finire catturate da un televisore Brionvega nella forma finale.





San Siro

Regia: Yuri Ancarani

Prodotto da: Sky, Careof, Museo Maxxi

2014, 35mm film, Colore, 5.1 Dolby Digital

Il progetto di questo film nasce grazie all'impegno di Sky e di CareOf ed era inizialmente incentrato sull'approfondimento delle dinamiche delle unità cinematografiche televisive; tra le opere finaliste del Premio Maxxi 2014 dopo la mostra è stato acquisito dal museo, grazie alla donazione degli Amici del Maxxi. Nel corso delle riprese tuttavia, il regista restò affascinato dalle figure che si popolavano lo stadio e le strutture vicine e l'opera si è trasformata in un'indagine sul dietro le quinte dello stadio e sull'importanza di questo luogo nella cultura sociale italiana.





The Challenge

Regia: Yuri Ancarani

Prodotto da: Dugong Production, La Bête

Coprodotta da: Atopic films, Ring Film

Fotografia: Yuri Ancarani, Luca Nervegna, Jonathan Ricquebourg

Montaggio: Yuri Ancarani

Suono: Mirco Mencacci

2016 , 69', colore, sonoro, DCP

The Challenge propone un ritratto del Qatar e della sua cultura attraverso la pratica della falconeria, non limitandosi a osservare questo mondo ma, muovendo da questi presupposti, vuole misurarsi con un universo diverso e sconosciuto attraverso il loro rapporto con i media, con i dispositivi e con gli oggetti.





Polistirene

Regia: Anna Franceschini

Prodotto da: Scuola Civica di Cinema, Televisione e nuovi media, P.A.D.

Montaggio: Diego Marcon

Fotografia: Daniele D'uva, Anna Franceschini, Monica Masucci

Suono: Simone Olivero, Stefano Breda

2007, 12', MiniDV PAL

Polistirene mette in mostra la creazione dei manichini attraverso un processo che utilizza questo materiale. Un percorso attraverso la meccanica interna delle cose, che trasforma le parti grezze di materia in un simulacro senz'anima ma carico di identità.



Nothing is more Mysterious

Regia: Anna Franceschini

Prodotto con il supporto di: Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam

Musica: Koen Nutters

2010, 11', colore, muto, 16mm traferito su DVD

Il film consiste in due sequenze che si articolano su una struttura circolare e che uniscono la dimensione del dispositivo filmico con la tradizione della pittura fiamminga del 1500, creando cortocircuiti temporali, visivi e di movimento.



The Player may not change is position

Regia: Anna Franceschini

Prodotto con il supporto di: Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam
2009, 17', colore, suono, video Full HD

L'opera mette in mostra il Luna Park intendendolo come un luogo anacronistico, un simbolo di una modalità di attrazione e meraviglia del passato. La macchina cinematografica di Franceschini si incastra in questa condizione mostrando le sue caratteristiche di dispositivo che guida e definisce la visione. L'immobilità fisica dello spettatore si scontra con la sua iperattività cognitiva.



BIBLIOGRAFIA SUL DOCUMENTARIO

- Aitken I., *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, Routledge, Londra 2016.
- Aprà A. (a cura di), *Fuori Norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013.
- Aprà A., *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria 2017.
- [Aufderheide](#) P., *Documentary Film: A Very Short Introduction*, OUP USA, Oxford 2008.
- Austin T., de Jong W., *Rethinking Documentary. New Perspective, New Practices*, Open University Press, Maidenhead 2008.
- Baker M., *Documentary in the Digital Age*, Focal Press, Burlington 2006.
- Balsom E., Peleg H. (a cura di), *Documentary Across Disciplines*, MIT Press, Cambridge-Londra, 2016.
- Barnow E., *Documentary. A history of the non-fiction film*, Oxford University Press, Oxford 1974.
- Barsam R. M., *Nonfiction Film: A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington 1992.
- Benson T. W., *The Rhetoric of the New Political Documentary*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2008.
- Bernabei M. I., *La linea sperimentale. Un percorso di ricerca attraverso quarant'anni di cinema documentario italiano*, Editrice La Mandragola, Imola 2013.
- Bertozzi M., *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018.

- Bertozzi M., Pannone G. (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2007.
- Bertozzi M., *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2013.
- Bertozzi M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.
- Brunetta G.P., *Storia del cinema mondiale. Volume primo, l'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 2000.
- Bruzzi S., *New Documentary*, Routledge, Abingdon-on-Thames 2006.
- Canova G. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965/1969*, Bianco e Nero, Roma 2002.
- Chapman J., *Issues in Contemporary Documentary*, Polity Press, Cambridge 2009.
- Checchi D., *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2016.
- Cowie E., *Recording Reality, Desiring the Real*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.
- Dottorini D., *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine, 2018.
- Dottorini D., *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.
- Ellis J. C., McLane B. A., *A New History of Documentary Film*, Continuum, New York-Londra 2005.
- Fantoni Minnella M., *Film documentario d'autore. Una storia parallela*, Odoya srl, Bologna 2017.
- Gaines J., Renov M., *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

- Gauthier G., *Le documentaire un autre cinéma*, Armand Colin, Malakoff 2008.
- Grierson J., Hardy F. (a cura di), *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, Londra 1966.
- Hicks J., *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*, Tauris, Londra 2007.
- Lasagni M. C., *Nanook cammina ancora. Il cinema documentario, storia e teoria*, Mondadori, Milano-Torino 2014.
- Magagnoli P., *Documents of Utopia. The politics of experimental documentary*, Wallflower Press, Columbia University Press, New York 2015.
- Mariani A., *Nomadi e bellicosi. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al neorealismo*, tesi di dottorato, Università degli studi di Udine 2013-2014.
- Mariani A., *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- McDonald S., *Avant-Doc: Intersection of Documentary and Avant-garde cinema*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Montani P., *Dziga Vertov*, Enciclopedia del Cinema Treccani, 2004.
- Nichols B., *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Nichols B., *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, USA 2001.
- Nichols B., *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- Perniola I., *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- Perniola I., *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2005.

- Plantinga C., *Rhetoric and Representation in nonfiction film*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Plantinga C., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Rabinowitz P., *They must be represented: the politics of documentary*, Verso, Londra-New York 1994.
- Renov M., *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2004.
- Renov M., *Theorizing Documentary*, Routledge, Londra 1993.
- Rotha P., *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*, Faber and Faber, Londra 1963.
- Spagnoletti G., *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2012.
- Vatteroni F., *John Grierson*, Enciclopedia del Cinema Treccani, 2003.
- Ward P., *Documentary: The Margins of Reality*, Wallflower Press, New York 2005.
- Winston B., *Claiming the Real: Documentary: Grierson and Beyond*, BFI, Londra 2009.

TEORIA ED ESTETICA DEL CINEMA

- Arcagni S., *Visioni digitali. Video, Web e nuove tecnologie*, Einaudi, Torino, 2015.
- Balsom E., *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013.
- Baron J., *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London-New York 2014.
- Bellour R., *Fra le immagini*, Mondadori, Milano, 2007.
- Bertetto P. (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario: gli anni Venti in URSS / Ejzenštejn, Feks, Vertov*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Bordwell D., *Pandora's Digital Box. Film, Files, and the Future of Movies*, Irvington Way Institute Press, Madison 2012.
- Brandi C., *La fine dell'avanguardia*, Quodlibet, Macerata 2008.
- Canova G. (a cura di), *Drammaturgie Multimediali. Media e forme narrative nell'epoca della replicabilità digitale*, Unicopli, Milano 2009.
- Carrol N., *Theorizing the movie image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Casetti F., *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015.
- Cati A., *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Udine-Milano 2013.
- Chion M., *Audio-Vision. Sound on Screen*, Lindau, Milano 2009.
- Cubitt S., *The Cinema Effect*, The MIT Press, Cambridge, 2004.

- De Beistegui M., *L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, tr. it., Mimesis, Milano 2007.
- De Rosa M., *Cinema e Postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Postmedia Books, Milano 2013.
- Deleuze G., *L'image-temps*, Minuit, Parigi 1998.
- Deleuze G., *Logique du Sens*, Minuit, Parigi 1969.
- Deleuze G., *Qu'est-ce qu'un dispositif*, in Id., *Deux Regimes de fous, Edition*, Minuit, Paris 2003.
- Di Martino M. (a cura di), *La questione dell'evento nella filosofia contemporanea*, Aracne Editrice, Roma 2013.
- Elsaesser T., Hagener M., *Film Theory. An introduction through the senses*, Routledge, Londra 2009.
- Elsaesser T., *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History*, in A. Gaudreault (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ, USA 2012.
- Elsaesser T., *L'archeologia dei media come poetica dell'obsolescenza*, in Fidotta G., Mariani A. (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, Tecnologia, Materia*, Maltemi-Plexus, Milano 2017.
- Fossati G., *From Grane to Pixel*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.
- Foucault M., *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Parigi 1969.
- Grusin R., Bolter J.D., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, tr. it., Guerini, Milano 2003.
- Grusin R., *Premediation. Affect and mediality after 9/11*, Palgrave, New York, 2010.
- Grusin R., *Radical Mediation. Cinema, Estetica e tecnologie digitali*, Pellegrini Editore, Cosenza 2017.

- Habib A., *L'attrait de la ruine*, Yellow Now, Crisnée 2010.
- Hagener M., *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- Hutamo E. Parikka J. (a cura di), *What is Media Archaeology?*, Polity Pr. Cambridge, UK, 2012.
- James W., *Saggi sull'empirismo radicale*, Laterza, Roma-Bari 1971.
- Jenkins H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collyde*, NYU Press, New York 2006.
- Kahana J., *Intelligence Work: The Politics of American Documentary*, Columbia University Press, New York 2008.
- Kaplan K., *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Duke University Press, Durham 1996.
- Krauss R., *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, Londra 1999.
- MacDougall D., *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- Marks L. U., *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, University Minnesota Press, Minneapolis 2002.
- Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Montani P., *Tecnologie della sensibilità*, Raffaele Cortina, Milano 2015.
- Nunes M., *Error, Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*, Continuum, New York-Londra 2011.
- Panelli M., *La réécriture comme autoportrait. Médias, corps et archive dans le cinéma d'avant-garde féminin*, Tesi dottorale, Università degli studi di Udine-Université Paris 8, 2016.

- Parikka J., *What is Media Archaeology*, Polity, Cambridge, Malden 2012.
- Pinotti A., Somaini A., *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.
- Pinotti A., Somaini A. (a cura di), *Walter Benjamin. Aura e Choc. Saggi sulla teoria del media*, Einaudi, Torino 2012.
- Reale G. (a cura di), *Parmenide. Sulla Natura*, Bompiani, Milano 2001.
- Rees A. L., *A History of Experimental Film and Video*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.
- Saba C., *Archivio cinema arte*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Salizzato S. (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989.
- Strauven W. (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.
- Toschi D., *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Vita e Pensiero, Milano 2009.
- Youngblood G., *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co. Inc., New York 1970.
- Zecca F., *Cinema e Intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2013.
- Zielinski S., *[... After the Media]. News from the slow-fading twentieth century*, Univocal Publishing, Minneapolis 2013.

SAGGI E ARTICOLI

- Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.
- Agamben G., *Cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008.
- Althusser L., *Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche)*, in "La Pensée, n. 151, giugno 1970.
- Balsom E., *Cheiropoiesis: Film and Obsolescence after Indexicality*, in Bordina A., Estremo V., Federici F. (a cura di), *Expanded Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, Mimesis International, Udine-Milano 2016.
- Barrett A., *The sound of silents: is it time to revive the "city symphony" film genre?*, in «The Guardian», 24 settembre 2014.
- Baschiera S., Caoduro E., *The New Old: Archaism and Anachronism across Media*, in «Alphaville: Journal of Film and Screen Media», n. 12, inverno 2016, pp. 1–7.
- Baudry J.L., *Le Dispositif*, in "Communications", n. 23, 1975.
- Bertozzi M., *After the "Documentary Turn". Remediating Performative Film*, NECS Conference 2017, Parigi.
- Bishop C., *Digital Divide*, in «Artforum», n.1, vol. 51, settembre 2012, pp. 435-441.
- Blumlinger C., *Ésthétique de la décomposition*, in Id., *Cinéma de seconde main. Ésthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux medias*, Klincksieck, Paris 2013.

- Camporesi E., *Re-writing the History of the Avant-garde*, in Nescus. European Journal of Media Studies, autunno 2013.
- Cancellara L., *San Siro ghost track*, Rivista Undici, 25 maggio 2016.
- Casetti F., *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, in «Fata Morgana», n.4, vol. 11, 2008, pp. 23-40.
- Cubitt S., *Glitch*, in «Cultural Politics», vol. 13, n.1, marzo 2017.
- Eitzen D., *When is a Documentary?: Documentary as a mode of reception*, in «Cinema Journal», vol. 35, n. 1, autunno 1995, pp. 81-102.
- Elsaesser T., *The “Return” of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century*, in «Critical Inquiry», Chicago University, n. 39, inverno 2013, pp. 217-247.
- Farronato M., *Anna Franceschini. Say hello, wave goodbye*, FlashArt Italia, n.282, aprile 2010.
- Galbiati A., *“Controfigura” di Rä di Martino e il non-finito esistenziale*, in «RapportoConfidenziale.com», 04 dicembre 2017.
- Grierson J., *The Documentary Producer*, in «Cinema Quarterly», n. 1, vol. 2, 1993.
- Hediger V., De Rosa M. (a cura di), *Post-what? Post-when? Thinking moving images beyond the post-medium/post-cinema condition*, in «Cinema&Cie», n. 26/27, vol. 16, primavera/autunno 2016.
- Jilani S., *Urban Modernity and Fluctuating Time: “Catching the Tempo” of the 1920s City Symphony Films*, in «Sense of Cinema», n. 68, settembre 2013.
- Knowles K., *Locating vintage*, in «Necus. European Journal of Media Studies», Volume 4, Number 2, Autumn 2015, pp. 73-84.

- Knowles K., *Slow, Methodical, and Mulled Over: Analog Film Practice in the Age of the Digital*, in «Cinema Journal», vol. 55, n. 2, inverno 2016.
- Lischi S., *Invisibile e clandestino. Mario Garriba nel cinema sperimentale italiano*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscape», n.1, vol. 1, 2015.
- Mancini M., Tomasino R., *Ricerca e contestazione. Conversazione con Alfredo Leonardi*, in «Filmcritica», n. 186, febbraio 1968, pp. 147-148.
- Mariani A., *Note sul Dutch angle nelle sintesi e nelle sinfonie di Ubaldo Magnaghi*, in «Fata Morgana», gennaio 2015.
- Marks L. U., *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, University Minnesota Press, Minneapolis 2002.
- Metz C., *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, UGE, Parigi 1977.
- Montinari M., *Il cinema al bivio. Intervista a Pietro Montani*, in «Close-up», n.16, settembre 2014, pp. 6-7.
- Montinari M., *The show MAS go on*, Catalogo delle Giornate degli Autori, Festival del Cinema di Venezia 2014.
- Natale S., *The Are No Old Media*, in «Journal of Communication», vol. 66, n. 4, Agosto 2016, pp. 585-603.
- Nichols B., *The voices of documentary*, in «Film Quarterly», vo. 36, n. 3, primavera 1983, pp. 17-30.
- Panelli M., *Immagini dissepolte. Louise Bourque tra diagnosi e sopravvivenza*, in «Cinergie. Il cinema e le arti», n. 3, marzo 2013.
- Pasolini P.P., *Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori*, in W.Siti, S. De Laude (a cura di), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999.

- Plantinga C., *What a Documentary is, After All*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 63, n. 2, primavera 2005, pp. 105-117.
- Pratesi L. Tecce A. (a cura di), *Yuri Ancarani Bora*, Libri Aparte, Bergamo 2015.
- Rebecchi M., *Sull'interattività. Conversazione con Pietro Montani*, in «Alfabeta2», 7 dicembre 2014.
- Somaini A., *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro*, in «Rivista di estetica», n. 55, 2014.
- Speri I., *Armin Linke. Badare all'apparenza*, in «KlatMagazine», 19 dicembre 2016.
- Sterne J., *Out with the Trash. On the Future of New Media*, in Acland C. R. (a cura di) *Residual Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.
- Sterne J., *The Death and Life of Digital Audio*, in «Interdisciplinary Science Reviews», n. 31, vol. 4, 2006.
- Strauven W., *La prassi (rumorosa) dell'Archeologia dei media*, in Fidotta G., Mariani A. (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, Tecnologia, Materia*, Meltemi-Plexus, Milano 2017.
- Szabolcsi M., *Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism: Question and suggestion*, in «New Literary History», n. 1, vol. 3, pp. 49-70.
- Valenti C., *San Siro*, Uno-Due, 21 gennaio 2017.
- Zecca F., *Cinema e Intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2013.
- Zielinski S., *[... After the Media]. News from the slow-fading twentieth century*, Univocal Publishing, Minneapolis 2013.

ARTICOLI CITATI DA SITI WEB

- Odorici M., *Interview with Flatform and Angelo A. Lüdin*
#Loschermodellarte, novembre 18 2015,
<http://atpdiary.com/flatform-a-ludin-loschermodellarte/>.
- Mischie I., *A PLACE TO COME – Interview with Flatform – “A Place to Come is the place of paradox on the impossibility of possible worlds.”*, BIEFF the BLOG,
<https://bieff.wordpress.com/2012/11/22/a-place-to-come-interview-with-flatform-a-place-to-come-is-the-place-of-paradox-on-the-impossibility-of-possible-worlds/>.
- Mischie I., *56.700 seconds of invisible night and light – Interview with Flatform – “The germ of the story is repetition.”*, BIEFF the BLOG, <https://bieff.wordpress.com/2012/11/22/56-700-seconds-of-invisible-night-and-light-interview-with-flatform-the-germ-of-the-story-is-repetition/>.
- De Bonis M. G., *Immaginario nucleare. Mostra di Armin Linke*,
<http://www.cultframe.com/2008/10/immaginario-nucleare-mostra-di-armin-linke/>.
- I. Speri, *Armin Linke. Badare all'apparenza*, *KlatMagazine*, 19 dicembre 2016, <https://www.klatmagazine.com/art/armin-linke/54531>.
- Marelli M., *Sugli Alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, in «Cineforum»,
http://www.cineforum.it/focus/Filmmaker_Festival_2013/Intervista_a_Frammartino.

- Tristano A., *Dall'Italia al MoMA: intervista al regista Frammartino*, in «Linkiesta»,
<https://www.linkiesta.it/it/article/2013/12/03/dallitalia-al-moma-intervista-al-regista-frammartino/18104/>
- Mastrantonio A., *Michelangelo Frammartino, una conversazione*, in «Indie-Eye», <https://www.indie-eye.it/cinema/strana-illusione/michelangelo-frammartino-una-conversazione.html>.
- Bordin M., *Venezia 74: Controfigura, documentario e fiction per Rä di Martino. L'intervista*, in «Artribune.com», 9 settembre 2017.
<https://www.artribune.com/page/859/?p=qpiwtfrizjbn>.